

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

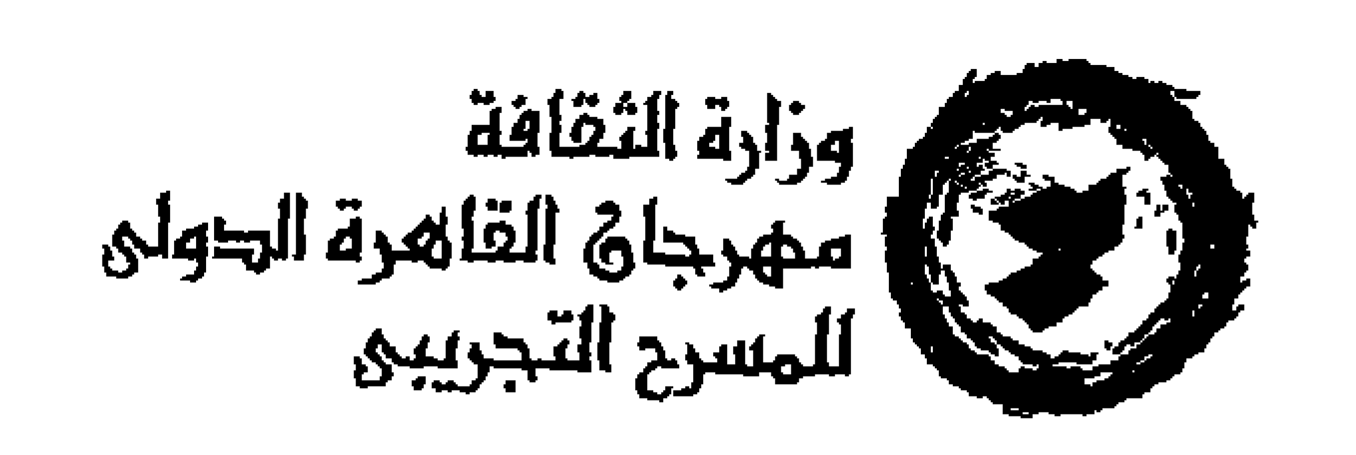


مسرحة الحنين
تحولات شكسبير والماضى المعاصر

تأليف : سوزان بينيت



ترجمة : سامح فكرى
مراجعة وتقديم : أ. د. منى أبو سنه



مسرحة الحنين

تحولات شكسبير والماضى المعاصر

تأليف : سوزان بينيت

ترجمة : سامح فكرى

مراجعة وتقديم : أ. د. منى أبو سنه

تصميم وتنفيذ: **أمال صفوت الألفى**
مطابع المجلس الأعلى للآثار



ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإنجليزى

Staging Nostalgia :

Shifting Shakespeare and the Contemporary Past

BY : Susan Bennett,

Routledge, 1996
London & New York

كلمة وزير الثقافة

لم تكن القضية عندى، منذ أن طرحت فكرة هذا المهرجان، أن أدعو إلى تأسيس مدرسة أو منهج فى المسرح؛ لكنّ كان الهدف أن نمارس حريتنا فى التفكير، ليس على منهج سابق، بل أن نتحرر فى نظرتنا، ونتطلع إلى كل ما حدث ويحدث من تغيير، ونعيد النظر فيما لدينا، ونتعامل معه باعتباره قابلاً التجاوز فى مواجهة الخبرة الحية التى مفتاحها الحرية، حيث الأصل فى الفنون أنها دائمًا لا تقبل القول الفصل.

ولا شك أن التواصل مع العالم من حولنا يوسع مساحات الفهم، ويفضى إلى فتح مجالات جديدة، ليس بالمعنى الذى تنتهى فيه علاقاتنا مع ما لدينا؛ بل بالاشتغال على ما نتعرفه بوصفه إمكانات يمكن استثمارها فى تجديد مفاهيم خلاقة تسهم فى فتح تطور ممكن فيما لدينا من صيغ مسرحية، حيث إن الأصالة وحدها هى التى تميز الإبداع الحقيقى، وليس التقليد أو النقل. فالعروض التجريبية التى تأتينا من الخارج تطرح- بالدرجة الأولى- مساحات معرفية، نتعامل معها بمنطقها وظروفها، ولا ننظر إليها من حيث هى انتهاك لتصوراتنا، كما أنه ليس علينا أن نطبقها؛ بل نخضعها لتساؤلاتنا كممارسة

للفاعلية والاشتباك والتداخل والفحص، وهو ما يحتاج دائمًا إلى فكر مفتوح لا ينفى ، وإنما يبادر إلى الحوار، ويطرح عنه حمولات وهم امتلاك مفتاح الطريق إلى كل ما هو صحيح.

لقد تمتع مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى باهتمام الأسرة المسرحية العالمية، والذى تطور على مدى دوراته الأربع عشرة، ليس فقط بالإقبال المتزايد على المشاركة فيه فحسب؛ بل أيضًا بما يكتب عنه فى دوريات المسرح الدولية، والتى أحس عند مطالعتها بالاعتزاز، إذ استطاعت فكرة التواصل ورفض الجمود أن تمتلك القدرة على الانتشار، وتثبت أن رهان فتح مجالات جديدة للمعارف والرؤى والابتكار، يتطلب خلق بيئة تنتج ممارسة الحرية من دون هواجس خوف.

فاروق حسنى

كلمة رئيس المهرجان

هل يمكن أن نختزل كل الوجوه المتعددة للتجربة الإبداعية الحية ونردها إلى صورة وحيدة؟ كان هذا هو السؤال الذى حاول مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى أن يثيره، والسؤال يحمل- ضمنًا- الدفع بقيمة حرية الإبداع فى مواجهة أصحاب نزعة التعسف، التى تفرض ضرورة الانتظام فى إطار صورة وحيدة للإبداع المسرحى، وترفض ما دونها، فى حين أن مسار المسرح على طول تاريخه يشهد بتجاوزه لمفاهيم مسرحية سابقة، كما يؤكد مقاومته لهذه النزعة المغلقة التى تعارض التغيير، وتقف فى وجه الزمن ، بل تحاول تعميم قيمها على محاولات الإبداع المغايرة لها كفئة مسيطرة، حتى بدت وظيفة المسرح وكأنها قد تحددت فى محاولة مقاومة التغيير والتجدد، وهو ما يخالف شحذه ودعمه للإنسان لممارسة تجدد رؤاه وإعادة النظر .

تقنع تيار مقاومة الحرية بكثير من الأقنعة، وكان أهمها الاتهام بأن اتجاهات التجريب تنحو إلى هجر اللغة، فى حين أن المسرح فن لغوى. صحيح أن المسرح فن لغوي، لكنه أيضًا لا يرد إلى اللغة وحدها، إضافة إلى أنه ليست كل اتجاهات التجريب تتأسس على إقامة التواصل المسرحى من دون استخدام اللغة، كما أننا أيضًا لا نسعى، ولا نحتفى بتوجه قد حددناه فى شكل معين من أشكال الإبداع،

إذ المشاركة فى عروض المهرجان من كل دول العالم، مشاركة مفتوحة على حرية أصحابها ، وإلا غايرنا وناقضنا دعوتنا فى أننا نفتح مساحة الإبداع الخلاق بتعدداتها وتنوعاتها إلى جانب كل الصيغ المتوارثة، ولا نحجر على إبداع بعينه، الأمر الذى يجسد إيماننا بأنه ليس هناك من طبيعة للإبداع ثابتة تتعالى على تجارب المبدعين وتئد تصوراتهم واكتشافاتهم . ولما اتسع الاتهام جموحًا ، بأن هدفنا من الاحتفاء بالتجريب يستهدف إسكات وخرس أداة التعبير عن الحرية وهى اللغة، والعمل على اضمحلالها؛ عندئذ غدا الاتهام يفسح المجال إلى كل أشكال التسميم، بحيث تبدو الدعوة إلى الحرية ضد الحرية ، ومن هنا كان الحرص- رفعًا للالتباس- أن نوسع حقل المعارف بالقراءات، وذلك بالترجمة عن لغات متعددة لمراجع وكتب ودراسات وبحوث مختلفة عن كل تيارات التجريب فى العالم، فى شكل إصدارات تتوازى مع العروض المسرحية المقدمة خلال المهرجان، بل تبقى بعدها فى أيدى كل أصحاب هوى المعرفة لتجيب عن الأسئلة، وقد يتوصل بها حتى مُنْ هم فى وهم عزلتهم تصوروا أن آفاق الإبداع توقفت عند القوالب الثابتة، وأيضًا ليدركوا أن دعوتهم المتشدقة بالحرية دعوة زائفة، وأنها لن تقوض دعوة الحرية. أما مساحة المعرفة الثانية فهى الندوة الرئيسة، التى يشارك فيها فى كل دورة مجموعة مختارة من شخصيات الحركة المسرحية من مبدعين منظرين من كل دول العالم، يتناقشون فيؤكدون من خلال مناقشاتهم على الملأ تنوع تيارات التجريب وتلونها بعوامل اجتماعية وحضارية فى استجاباتها للمتغيرات والمستجدات ، وأيضًا قابليتها لتبادل الخبرات وتواصلها.

وفى هذه الدورة تناقش الندوة الرئيسة قضية ساخنة بدأت إرهاصاتها عندما طرح المؤرخ "فيرناند بروديل"، فى أثناء حديثه عن انتقال الحضارات، مقولته "إن مَنْ يُعطِ يَسُدْ"، ثم جاء "صموئيل هنتنجتون" ليعلن أن على امتداد خطوط التقسيم الثقافية التى تفصل الحضارات سيكون الصدام، وبأن "الحرب العالمية القادمة إن حدثت ستكون حربًا بين الحضارات". وتبحث الندوة القضية من خلال سياق سؤالها عن المسرح فى العالم: تواصل هو أم صراع، أملاً فى أن يتحمل المبدعون دورهم فى نزع فتيل الطرح الفكرى الحارق، الذى يُحِل الصدام محل تمايز الثقافات وتفاعلاتها وتواصلها.

يستكمل مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى بهذه الدورة أربعة عشر عامًا، تبنى على تاريخ هذه الدورات قضية الحرية ورفض الاستتباع ، ليزدهر التفاعل والتواصل بين صناع الوجدان فى كل الحضارات. ولن نمل تكرار الشكر لصاحب فكرة هذا المهرجان وراعيه، الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة، الذى وسع لنا بهذا المهرجان دائرة الرؤية والتفاعل، ولحظات التأمل التى تمتد إلى ليالٍ عدة نعبر فيها قارات الأرض مع تجارب مبدعيها أنصار قضية الحق ، قضية الحرية التى لا تتجزأ إبداعًا وحياة.

أ.د. فوزى فهمى

تقديم

أ.د/ منى أبو سنه

ماذا يعنى الحنين ؟

يعنى ، هنا ، الحنين إلى ماض معين وليس إلى ماض عام .

وهذا الماضى المعين محصور فى شكسبير .

والسؤال الآن :

لماذا هذا الانتقاء ؟

لأن شكسبير فى عهده كان رمزًا على الدفاع عن الملكية كنظام سياسى واجتماعى معين. وقد وظف مسرحه لهذا الدفاع، حيث أن غالبية مسرحياته التراچيدية تحمل اسماء ملوك وتتخذ منهم ابطالاً . أما مسرحياته التاريخية فهى تأريخ للملكية البريطانية من خلال ملوكها .

ولكن لماذا الحنين إلى هذا الماضى بالذات ؟

إن النظم السياسية قد تغيرت ولم يعد أثر للملكية إلا فى بعض البلدان، أما الغالبية العظمى من الممالك فقد تخلت عن النظام الملكى.

إن المسألة ليست مسألة حنين إلى الملكية . إنها مسألة حنين إلى زمن لم يعد فى الامكان مجاوزته وليس ثمة رغبة فى مجاوزته. ولذلك فالتعامل مع الماضى يتم فى إطار حَرفية (بفتح الحاء) الماضى أى بدون محاولة تجاوزه : وهذه الحرفية فى الزمان يقابلها حرفية فى القراءة بمعنى فهم المعانى فى مظهرها الخارجى وعلى نحو ما كانت عليه فى الماضى .

والسؤال الآن :

لماذا عدم التجاوز ؟

أو بالأدق :

لماذا عدم تجاوز الماضى المتجسد فى مسرح شكسبير ؟

من المعروف أن المجتمع الانجليزى من أكثر المجتمعات بمحافظة أى أكثرها تمسكًا بالماضى باعتباره أحد أهم ثوابت الهوية الثقافية الانجليزية. ويتمثل هذا الماضى في الثالوث المكون من : الاقطاع والملكية وشكسبير. و تعتبر مؤسسة التعليم فى انجلترا هى الركيزة الأساسية للمحافظة علي الماضى وتثبيته في الهوية. أما وسيلة هذه المحافظة فهو مسرح شكسبير الذى يلقن للتلاميذ منذ المرحلة الدراسية المبكرة. ويطرح مسرح شكسبير فى التعليم العام الانجليزى على أنه صالح لكل زمان وكل مكان ، أى أنه أبدى ومطلق وليس متزمنًا بزمان أو خاضعًا لمكان. ومن هنا سادت المقولة الشهيرة عن مسرح شكسبير أنه مسرح عالمى انسانى وقد انتقل هذا التصور الساذج وغير الواقعى عن مسرح شكسبير

إلى مصر والعالم العربى عبر أقسام اللغة الانجليزية التى أسسها الانجليز، ولكنه استمر بحكم مبدأ القصور الذاتى إلى الآن.

أما الركيزة الثانية لتثبيت الماضى من خلال شكسبير فهى مؤسسة المسرح الانجليزى.

ويشير هذا الكتاب إلى ظاهرة هيمنة مسرح شكسبير باعتباره رمزًا على الحنين إلى الماضى الذى يمثله هذا المسرح. والتيارات الفكرية النقدية التى جسدت هذا الحنين تتراوح ما بين التيار اليمينى المحافظ والتيار اليسارى الماركسى والتيار الليبرالى. وهذه التيارات، على تباينها ، تسعى إلى ما يمكن تسميته باستنساخ شكسبير أي بعث مسرحه حيا الآن، وبدون تعديلات جوهرية في المضمون .

وتحاول الكاتبة ربط ظاهرة الحنين إلى الماضى فى مسرح شكسبير بمجالات أكثر رحابة، كمجال السياسة، فتشير في الفصل الأول إلى ظاهرة صعود اليمين المحافظ، أو اليمين الرجعى علي حد تعبيرها ، إلى السلطة في انجلترا فى عام ١٩٧٨ بمجىء مرجريت تاتشر . وتربط بين هذا التيار فى انجلترا ونظيره فى الولايات المتحدة الامريكية كما يمثله رونالد ريجان فى عام ١٩٨١ .

وهذا التيار السياسى من افراز ظاهرة عالمية تفجرت فى السبعينيات من القرن العشرين ، بيد أن جذورها ترتد إلى القرن الثامن عشر ، وأعنى بها ظاهرة الاصولية المسيحية التى سادت فى مجالات الحياة الثقافية والسياسية والاقتصادية.

والممثل الشرعى لهذه الظاهرة هو الفيلسوف الانجليزى ادموند بيرك فى كتابه الشهير الذى صدر بعد عام من نشوب الثورة الفرنسية بعنوان ***"تأملات فى الثورة الفرنسية"*** ويركز بيرك فى هذا الكتاب على فكرة الوراثة باعتبارها أساس الحريات، فيقول : "أن الحريات من ثمار الوراثة ، تنتقل من الاجداد إلي الأحفاد دون ما حاجة إلى ردها إلي ما يسمى بحق عام ، أو حق مسبق ، وأن الانسان لن يتطلع إلي المستقبل إن لم يلق نظرة إلى الوراء، إلى الاجداد". ويعتبر بيرك الوراثة هى "مبدأ المحافظة ، كما أنها مبدأ الاتصال بين الاجيال".

وبيرك هنا يرد على مفهوم الحرية كما طرحه فلاسفه التنوير فى فرنسا تمهيداً للثورة . وهو بذلك يحاول حماية المجتمع الانجليزى من الاصابة بجرثومة الثورة، أى من التغيير الجذرى الذى يسعى إلى تجسيد رؤية مستقبلية فى الواقع. أما المصل الواقى الذى يستخدمه بيرك هو الماضى باعتباره الزمن الأول والينبوع الذى انطلقت منه الأصول.

بيد أن المفارقة تكمن فى أن هذا المصل" البيركى" عندما منع الثقافة الانجليزية من الإصابة بجرثومة التغير الجذرى، أصاب المسرح الانجليزى بجرثومة قاتلة هى جرثومة الحنين إلى الماضى وعدم الرغبة فى تجاوزه . وتجلت هذه الجرثومة فى تناول مسرح شكسبير الذى تحول إلى أداة مانعة للإبداع الأصيل فى المسرح الانجليزى المعاصر الذى يعانى من أزمة تتمثل فى غياب الكتاب المبدعين امثال كتاب جيل نهاية الخمسينيات والذى أستمر ابداعه حتى الثمانينيات وهم چون اوزبورن، وچون آردن، وهارولد بنتر، و ادوارد بوند، و توم ستوبارد وغيرهم .

والسوال الآن :

هل ثمــة بادرة لمجـاوزة الحنـين إلى الماضى فى المسـرح الانجليـزى؟ الاجـابة بالنفى حـتى اللحظة الراهنة والدليل على ذلك التـزايد المطرد فـى عـدد الكتب المؤلفـة عن مـسـرح شكسبـيـر التـى تصـدر عن دور النشـر فى انجلتـرا كل عـام واحدثها ***قاموس الفاظ شكسبير***: لمؤلفه دافيد كريستال استاذ اللغويات.

أما مترجم هذا الكتاب ، سامح فكرى ، فهو تلميذى النابغ الذى أفخر به، فهو مترجم على الأصـالة لأنه متـحكم تحكمًا كـامـلاً فى اللغتين والثقـافـتين العـربيـة والانجليـزية فى إطار مـا يقـوم بتـرجمـتـه من كتب سـواء فى مـجال النـقـد الأدبى المعاصر أو النقد المسرحى . وتحكم سامح فكرى اتقـانه فى عمله كمترجم مردود إلى قناعته بأن التـرجمـة وسيلة هامـة لتحقيق حوار الثقـافات الذى يهدف إلى ترسيخ القيم الانسانية المشتركة فى الحضـارة كدعامة لمجاوزة صراع الثقافات . وسامح ، من هذه الزاوية تلميذ أصيل .

الفصل الأول

طرائق جديدة لمسرحة نصوص قديمة :
خطابات الماضى

ليس الماضى إلا شكلاً تتجسد فيه رغبة الحاضر .

(Lucia Folena 1989:221)

إن هذه لغابة شكسبيرية بحق - ولكنها ليست الغابة التى كانت على زمن شكسبير، والتى لم تكن لتدرك أنها شكسبيرية ومن ثم لم تكن بحاجة إلى الحفاظ على مظهرها . إن الغابة التى وصفناها لتونا صنعها حنين القرن التاسع عشر بعد أن طهرها وأفرغها من الكائنات المهلكة ، والخفية، والخارقة التى كانت خرافة عصر سابق قد ملأتها بها ... ورغم ذلك فقد انتهى الحال بالڤيكتوريين إلى أنهم لم يتركوا تلك الغابات على الحال نفسها التى ودوا لو وجدوها عليها .

(Angela Carter 1986:69)

إن كان الماضى أرضًا أجنبية فقد ابتدع الحنين "مؤسسة تجارية - سياحية بالغة الازدهار ينقلنا بها إلى هذه الأرض"

(David Lowenthal 1985:4)

مقدمة

لعل تلك الصناعة الكوكبية المفعمة بالحيوية والذاخرة بالمكاسب والتى تحمل اسم شكسبير تمثل عرضًا من أهم أعراض وباء العصر، واعنى به الماضى يعالج هذا الكتاب عمليات الإفصاح عن (أو السكوت) عن الماضى من خلال الأجهزة الثقافية التى تنتج شكسبير (الرجل، ومسرحياته ، وزمنه) مستهدفة بذلك استكناه بعض القضايا التى يتعرض لها ويبحث فيها العرض المسرحى المعاصر .

إن العديد من العروض المسرحية التى يناقشها الكتاب تندرج بشكل واضح تحت ما أسماه جوناثان دوليمور Dollimore بـ"التخريب الخلاق" [1] creative vandalism، حيث تتخذ هذه العروض موقفًا مخاصمًا للنص (النصوص) الأصل، هذا فضلاً عن مخاصمتها للعمليات التى سمحت بإنتاج و (أو) تلقى هذا النص على وجه العموم. ما يحدث فى هذه العروض إذن هو أن كلاً من الفجوات والفوائض التى ينطوى عليها مجمل أعمال شكسبير تشكل أساسًا لعرض مسرحى فى اللحظة الراهنة . إن كانت هذه الفجوات وتلك الفوائض تشكل دائمًا عنصرًا مكونًا حتى داخل العروض/ القراءات "المباشرة" لمسرحيات شكسبير، فإنها عندما تصبح هى النص ذاته فهى تجسد أمامنا نزوعها إلى تقويض مفهوم التطور الخطى linear. هذا هو المسار الذى يشير إليه ميشيل دى سيرتو de Certea - على نحو أكثر جسارة - قائلاً :

> " إن كل ما يعتبره هذا الفهم الجديد للماضى أمرًا غير ذى صلة- أى شظايا خلفتها عملية انتقاء المادة التاريخية، وبقايا تم استبعادها بفعل تفسير معين - يعود مرة ثانية رغم كل شىء ، فيظهر على حواف الخطاب، أو فى ثنايا شقوقه

وصدوعه: إن "المقاومة" أو "الرغبة فى البقاء" ، أو الإرجاء كلها
تحرف فى النظام المتسق الذى ينطوى عليه مسار "التطور" ،
أو تحرف فى نسق تأويلى ما . وتمثل مظاهر المقاومة تلك
تحريفات فى أجرومية تتشكل بفعل قانون مكان ما؛ ومن ثم
فهذه المظاهر ترمز إلى عودة المقهور ، أى عودة ما أصبح فى
لحظة ما غير قابل للتفكير فيه unthinkable على نحو
تظهر فيه هوية جديدة وتصبح قابلة للتفكير فيها
.thinkable

(de Certeau 1988:4)

إن تلك العلاقة الحتمية والمتداخلة بين كتابة الماضى والعرض المسرحى فى اللحظة الآنية هى التى تشكل موضوع هذا الكتاب.

تنطوى الفصول التالية على علاقة تفاوضية بين ما لا يقبل التفكير فيه ، وما يقبل التفكير فيه ، وذلك من خلال الآلية التى يتيحها ما هو معروف، وبينٌ . وتبحث هذه الفصول أيضًا فى آثار هذا التوالد على العروض المسرحية التى تقارب النصوص والتاريخ ، كما تنشغل كذلك بالتجليات الفعالة لحالات التعدى transgression، والرفض، والرغبة والتى تعبر جميعها عن رغبة فى تغيير سياسى مهما كان ضئيلاً ؛ كما تهتم فصول الكتاب أيضًا بالبحث فى عملية المراقبة والترصد التى تتعرض لها الأجساد الخارجة عن المسار ، وغير المنصاعة، والتى تصر فى دأب على أن تجد لها مكانًا واضحًا . ولا أقصد أن تكون القراءات والأسئلة المطروحة هنا قاصرة فقط على ظاهرة انتشار dissemination شكسبير، وإنما قصدت إلى الإيحاء بأن هذه الأسئلة وتلك القراءات إنما تطرح بشكل حيوى من خلال شكسبير .

لكن كمناورة مبدأية قد يبدو من المفيد أن نحاول تعليل هوس الماضى بمسرحة ذواته فى اللحظة المعاصرة . يرى دون وين Wayne أن "ثمة فجوة واضحة بين قدرتنا على إدراك دور السلطة فى مسرحيات شكسبير وقصائده وكذلك فى أعمال معاصريه ، وقدرتنا نحن على التعبير عن الأشكال التى تتخذها السلطة فى لحظتنا التاريخية" (1987:58) ، ويعد ذلك صحيحًا من منظور الدراسات الأدبية والمسرحية. إلا أننا إذا نظرنا إلى المسألة من زاوية أخرى لوجدنا أن دور السلطة في الثقافات المعاصرة - إذا شئنا الصراحة - يتسم بقدر أكبر من الوضوح . وإذا كان النقد الأكاديمى قد تباطأ فى دراسته للمسرحيات (النصوص) التى تقرأ عمليات السلطة فى إطار اللحظات التاريخية الخاصة بهذه المسرحيات، فإن هذه النصوص ذاتها تكشف عن اهتمام - إلى حد الهوس- بالماضى بوصفه شكلاً تتجسد فيه رغبات الحاضر . وفى المباحث الأخرى (غير الأدبية) ينكشف كل من الاستقرار الظاهر ، والاضطرابات الفعلية التى ينطوى عليها الجسد الثقافى الغربى السائد من خلال عزل هذا الجسد ذاته عبر نشر "عمليات إيهام وقائية ونرجسية" تشيد بوجود ماضى مشترك . إن ما ينظر إليه - فى غالب الأحيان - باعتباره "مفقودًا " يدعم حضوره من خلال التجليات الثقافية له . لذا فإن استراتيجية هذا الكتاب على وجه الخصوص تكمن فى فحص مسرحة الماضى من جانب مؤسسات مختلفة قائمة على إنتاج المعنى العام، وبحث الكيفية التى تبث بها مصالح معينة رغباتها لأجل الحاضر (بل والمستقبل فى واقع الأمر) وذلك من خلال مجموعة متعددة من تمثيلات النصوص الماضية فضلاً عن محاولة اختراق تراثات لها نظام شفرى جاهز ، أو نظام به فائض من الشفرات overcoded.

إذا أعدنا استخدام كلمات ديفيد لوينثال Lowenthal التى افتتحنا بها هذا الفصل نتساءل : ما الأسباب التى تؤدى إلى وجود مثل هذه التجارة السياحية المزدهرة- أو حتى القوية - التى تنشغل بالماضى وتورط نفسها فيه ؟ كيف اقتنع هؤلاء المستهلكين- الممتدين بطول الكوكب وعرضه- بالسفر إلى الماضى ومن خلاله؟ هل هذا الانتاج/ الاستهلاك الوبائى للنصوص التاريخية مجرد "دليل على حالة انحطاط اقتصادى، ثقافى يحل فيها - على نحو نسقى- الصورة محل الواقع، والزيف محل التجربة، والتمثيل enactment محل التاريخ المعاش" ؟ (Holderness 1992a:248)

إن التاريخ الخاص بالرجال العظام والأحداث الجسام والذى اتسم بالأحادية انتشر- كما نعلم - فى مجموعة متعددة من التواريخ التى تتصارع - بدرجات متفاوتة من النجاح- على تمثيل الماضى ، وهى تفعل ذلك واعيةً بما أسماه لوى مونتروز Montrose "نصية التاريخ" textuality of history؛ يقول مونتروز:

> ليس ثمة سبيل يصلنا بماضٍ كامل أصيل ، بمعنى وجود مادى ومجتمعى معاش دون وساطة الآثار النصية الباقية التى خلفها المجتمع محل البحث ؛ تلك الآثار التى لا يمكن أن نعدها أمرًا عارضًا، وإنما علينا أن ندرك أنها جاءت - على الأقل بشكل جزئى- مترتبة على عمليات اجتماعية معقدة ومتشابكة قوامها الحفظ والمحو؛ كذلك ... فإن هذه الآثار النصية ذاتها تخضع لعمليات توسيط mediations نصية متعاقبة عندما تفك شفرتها بوصفها "الوثائق" التى يؤسس المؤرخون عليها نصوصهم التى يسمونها "تواريخ".

(1989:20)

إن كان هذا الوعى الذاتى بالكتابة التأريخية historicgraphic قد أعاد صياغة مناهج، بل وأنواع التواريخ المكتوبة (وهنا أشارك مونتروز تحذيره بأن "التاريخ" – مثله مثل السلطة كما تصورها دون وين– عرضة "لخطر دائم هو خطر التسكين hypostatisation" ([Montrose 1989:20]) ، فإن هذا لم يمنع – رغم ذلك – ظهور محاولات دؤوبة تسعى إلى الحفاظ على صورة واحدة للتاريخ، ولماضٍ يشكل مسارًا متصلاً يصب فى الحاضر ، والمستقبل . ولا عجب أن تمثيل ماضٍ واحد مصمت كان استراتيجية هامة لدى حكومات اليمين الجديد (التى نجدها بشكلٍ واضح فى المملكة المتحدة وأمريكا) ذات السياسة الرجعية. تقول مرجريت تاتشر فى إحدى خطبها إلى البريطانيين:

> نحن بدايةً أكثر من مجرد مجتمع قوامه جيل واحد . كما يقول إدموند بيرك فإن أولئك الذين لا ينظرون إلى الخلف شاخصين إلى أسلافهم لن ينظروا إلى الأمام متطلعين إلى أخلافهم . إننا نهتم بالإبقاء على أفضل ما فى الماضى لأننا نؤمن بالتواصل continuity... الأمر الثانى هو أننا حتما سنعمل على المحافظة على أفضل ما فى الماضى.

(مقتبس فى Kaye 1991:95)

يؤكد رونالد ريجان فى خطابه الرئاسى الأول عام ١٩٨١ على النقطة ذاتها فيقول :

> أمنيتى لكم اليوم أن تتذكروا فى سنواتكم المقبلة الحقائق والتقاليد التى تحدد معالم حضارتنا وتشكل تراثنا الوطنى، وذلك حين يحين دوركم لتفسروا للجيل التالى معنى الماضى ،

والوعد الذى يحمله مستقبلهم . وها هى تلك الحقائق
والتقاليد تؤول إليكم لكى تصونوها، وتسلموها لمن
يأتون بعدكم.

(مقتبس فى Kaye 1991: 97)

إن كانت هذه البلاغة الموثقة من جانب هذين الزعيمين القوميين تؤكد، بشكل صريح، على سلطة التاريخ التقليدى ، فالأمر الأكثر أهمية فى هذا السياق هو ترجمة هذ البلاغة إلى طلب شعبى على الماضى. يكاد العالم الغربى يكون غير واع بإنهاء أزمة "التاريخ" داخل المؤسسة الأكاديمية، وهذا ما جعله منذ العقد الماضى يعمل على نشر مفهوم الالتزام تجاه الماضى، ويستخدم مفهوم امتلاك الماضى عبر الملكية الثقافية التى تتخذ شكل الفتشية السلعية كأداة لترسيخ ودعم الوضع الراهن . وهذا الالتزام تجاه الماضى لا يتعلق بالضرورة بأى تمثيل أصيل لأحداث أو قيم سابقة ، وإنما تتحدد ملامح هذا الالتزام من خلال الحنين إلى تلك الأصالة التى لا يمكن استعادتها. ويصف لوينثال ذلك قائلاً : " إن السلعة الدائمة التى يروج لها الحنين هى البحث عن ماضٍ بسيط ومستقر يلوذ به المرء من الحاضر المضطرب، والفوضوى" (1989:21)

يوصف العصر الذى نعيشه والذى يوسم بما بعد الحداثة Postmodernity بأنه "شىء أشبه بالحنين الأكبر" (Chase and Shaw 1989a:15) حيث يتنافس المستهلكون على مدى متباين، وانتقائى على السلع التى تقر فيها رغائبهم، وتسكن إليها تجريتهم . إن الحنين فى أكثر صوره تحديدًا يعد تمثيلاً للماضى فى "سماته المتخيلة والأسطورية" بما يسمح ببعض التصحيح فى سمات الحاضر "

(Walvin 1987:162) . إن السـعـى وراء هـذا النـوع من الحنين- فـى مـثل هـذه القراءات - يوظف باعتباره دليلاً واضحًا على أننا "نعيش إلى حد كبير فى فراغ ثقافى وعاطفى" (Rubens 1981:150) . إن هذا التصور المبسط عن أثر/ فعالية الحنين يرتكن إلى وظيفته باعتباره علامة على ما نفتقر إليه، وما نرغب فيه؛ أي أن الحنين يتشكل باعتباره توق إلى سمات وملامح معينة فى الخبرة المعاشة التى يبدو أننا فقدناها، كما يتشكل الحنين فى الوقت ذاته باعتباره علامة عجزنا عن إنتاج ملامح وسمات موازية تفى بخصوصية الخبرة المعاشة فى اللحظة الحاضرة. وواقع الحال أن الحنين فى كل تجلياته وممارساته يتسم بطابع محافظ conservative (بمعنيين اثنين على الأقل- انحيازه السياسى، وباعثه على الحفاظ على الأشياء متسقة لا يعتريها تغيير): فالحنين يرتكن إلي ماضٍ متخيل وخيالى أفضل حالاً من الحاضر، وهو ماضٍ يتوق إليه من يحاصره هذا الحنين - بشكل أو بآخر- على اعتبار وجوده فى حاضر معيب وناقص. إن آلية الماضى الصالح/ الحاضر الطالح هى - كما يشير فريد ديفيز Davis- "الشفرة البلاغية المائزة" المعبرة عن الحنين (1979:16). فضلاً عن ذلك فإن الحنين الجمعى بإمكانه صياغة إحساس معين بالجماعة من شأنه أن يُحط من قدر أو (حتى على نحو مؤقت) يتجاهل وضعيات خلافية (مرتبطة بالطبقة، أو العرق، أو الجنوسة (النوع الثقافى) Gender ، وما إلى ذلك)؛ لذا فإن الحنين عندما يتم إنتاجه أو اختياره بشكل جماعي يمكن أن يروج لمعنى زائف و - ربما - خطر لضمير المتكلم الجمع "نحن" (Davis 1979:112). إلا أن عناصر الجذب فى هذه الصياغة الأدائية للحنين لا يمكن تجاهلها بسهولة فى اللحظة الحاضرة . وتكمن عناصر الجذب أساسًا فى إزاحة مواضٍ مفردة individual pasts (والتى تتحقق

جزئيًا من خلال حنين له طابع فردى خاص) والتحول إلى حنين جمعى غالبًا ما يكون علي درجة كبيرة من الانتظام المهيمن. وتصر عين الحنين هنا - بكل ما ينطوى عليه من مخاطر- على تركيز النظر على مرجعية ثابتة .(Doane and Hodges 198:8)

يفيدنا فى هذا السياق أن نتذكر أن الحنين يأتي بتاريخ معين ويتعامل معه على نحو تشخيصى، فقد تم وضع المصطلح فى نهاية القرن السابع عشر بغية تفسير مجموعة أعراض جسدية سجلت على أنها نتيجة لتجربة نفسية متعلقة بالحنين إلى الوطن [٢] homesickness ويشير "ديفيز" إلى أن الحنين تم إبعاده فى هذا القرن خارج دائرة الطب (91979:4) ، ومن ثم قد يكون من الضرورى هنا استعادة جانب من دلالته الأصلية المرتبطة بالحالة الجسدية . كان الحنين nostalgia فكرة أتى بها طبيب سويسرى، وقد ظهرت هذه الفكرة إلى الوجود أولاً من خلال تجسدها فى اللغة (ذلك أن اللفظة استعملت لتسمية مرض يزيد عن كونه مجرد حنين إلى الوطن homesickness)، ثم ظهرت لاحقًا بعد ذلك من خلال وصف علاج للأجساد التى تعرضت لهذا الألم ؛ إن الصورة العامة الرائجة للحنين هى أنه ألم - إنه كل ما يشغل هذا الفضاء الفارغ الذى كان من المفترض أن تشغله حياة ثقافية وانفعالية أكثر إيجابية. وكما وصفته سوزان ستيوارت Stewart فإن الحنين هو "الرغبة فى الرغبة" (1984:23) . تكمن أهمية الطرح الذى تقدمه ستيوارت فى إبرازها للأسس الأيديولوچية التى يقوم عليها الحنين؛ تقول ستيوارت:

> إن الماضى الذى يبحث عنه الحنين لم يكن له وجود أبدًا إلا بوصفه مروية narrative، ومن ثم فهو دائمًا غائب؛ إن هذا

الماضى يهدد دائمًا بإعادة إنتاج نفسه بوصفه إحساس بشىء غير موجود. يرتدى الحنين قناعًا يوطوبيًا لافتًا ، وهو فى ذلك يخاصم التاريخ وأصوله الخفية invisible origins، وإن كان يتوق إلى خبرة معاشة أصلية داخل سياق كامل ومطلق النقاء .

(1984:23)

يثير لوينثال فكرة مشابهة فى سياق تصحيحه لأفكار المنظرين البريطانيين والأمريكيين الذين يتخيلون أن الحنين كامن فقط فى ثقافاتهم ، وأزمنتهم. ويلحظ لوينثال أن "التوق إلى مرحلة مفقودة من الوجود هو جزء من تكوين الحياة الحديثة فى العالم كله" (٣)، وهو يؤكد علي أن " النظر إلى الحنين باعتباره صورة نفعية، وشوفينية ويمينية right-wing للماضى اصطنعها أصحاب الامتيازات والأملاك ليست إلا نظرة تتجاهل نصف الحقيقة . اليسار أيضًا يتعاطى الحنين" (1989:27) . (٤) إن هذه النزعة اليوطوبية التى تكاد تكون عالمية universal تشكل على ما يبدو سمة لافتة، كذلك فإن تخطى الحنين لحواجز الزمن ، والجنوسة، والطبقة والعرق (فضلاً عن عوامل أخرى) يومىء إلى ما ينطوى عليه من مقاومة لنماذج التاريخ السائدة التى أشارت إليها ستيورات. إذا كان "الحنين إلى أصالة مفقودة بمثابة آلية تصيب التفكير التاريخى بالعجز" فإن وظيفة الحنين بوصفه موصلاً للخبرة الأصلية وغير الأصلية" لجماعة أو فردٍ ما تعنى أن أعراض الحنين وممارسته، بل ومحاولاته أن يكون علاجًا تجعله قريبًا من كتابة التاريخ التى تفترض إمكانية استعادة ماضٍ أصيل Frow) (1991:135,136 . وهكذا عندما يشرع كل من "چانيس دون Doane وديفون هودچيز Hodges فى دراستهما الهامة – التى أتت فى حينها– عن الحنين

والاختلاف الجنسى، وذلك فى محاولة لتفسير نسق رجعى يحاول القضاء على ممارسات النزعة النسوية المعاصرة، فإنهما لسوء الحظ يقاربان الحنين فى صيغته الأحادية التى تغض الطرف عن التعقيد الكامن فى استخداماته المختلفة - والسائدة مع ذلك - فى خطاب الجنوسة، وغيره من أشكال الخطاب الأخرى.(٥)

إلا أن الحنين فى أسوأ صوره وأكثرها أذى يرتبط باليمين فى العالم الغربى ، ويتضح لنا فى سياق بريطانيا على الأقل أن شكسبير قد استخدم أكثر من مرة لكى يلعب دور الرابط بين الخبرة النفسية التى ينطوى عليها الحنين، وإمكانية استعادة ماضى مادى ملموس ، وأصيل، وأفضل بطبيعة الحال. ولا يقتصر إنتاج الحنين هنا على الماضى القريب؛ يكتب ستيفن جريم Graham عن فترة ما بعد الحرب العالمية الأولي قائلاً :

> من الملاحظ فى انجلترا واسكتلندا أيضًا أن الحرب منحتنا رؤية أصدق، وأبعدت عن طريقنا العوائق التافهة فى الحياة الحديثة . إننا نرى الآن شكسبيرًا عظيمًا ورائعًا كما كان، أما أولئك الذين يسخرون من زمننا، فيتقلصون فى أشكال أشبه بأولئك الرجال المصنوعين من أعواد الثقاب الذين يظهرون عادة على علب ثقاب Bryant & May .

(مقتبس فى Wright 1985:25)

كلمات تحذيرية بحق، ولكنها - على الرغم مما قصده جريم - تدل على عدم وجود "حقيقة" كبرى من منظور فترة ما بعد الحرب، وإنما تشير إلى معركة

خاصة للفوز بما يمكن تسميته تمثيل أصيل للماضى باعتباره الحاضر. إن كان صحيحًا أننا "نبتدع" التاريخ، فإننا لا نملك الحيز الكامل والكيفى الذى يسمح لنا بأن نبتدعه كما يحلو لنا " (Abu-Lughod 1989:126) .

قد يجدر بنااعتبار الحنين بمثابة تلك المنطقة التى تمسرح فى إطارها دعاوي الأصالة (والتى تعد فى حد ذاتها إزاحة للأشكال المعبرة عن السلطة). من هذه الناحية فإن نصوص شكسبير المتحولة التى يعالجها هذا الكتاب تنطوى بشكل جوهرى وعميق على طابع الحنين؛ فهذه النصوص المتحولة تعبر عن رغبة فى رغبة، وأؤكد هنا أن ما يجب أن يحظى ببالغ اهتمامنا هو مجموعة الشروط التى يتم فى إطارها التعبير عن هذه الرغبة، وتجسيدها، وقراءتها لاحقًا لصالح أطراف معينة. لو تمكنا من تأسيس فهم أكثر مرونة واحتواءً للحنين لربما أمكننا تحرير هذا الإحساس بعدم وجود شىء. وقد يتيح هذا الفهم عمليات تذكر لا تستدعى – بموجب تكوينها– تاريخًا أحاديًا مفردًا .

السؤال الآن هو : كيف يمكننا – جماعةً وأفرادًا – أن نتذكر الماضى؟ ما هى الرابطة بين تلك الأحداث الهمجية التى وقعت فى لحظة أو أخرى، وابتداع المرويات التى توصف بأنها تاريخ هذه الأحداث، والحنين الذى هو رغبة فى الرغبة؟ في مقال يسعى مؤلفه إلى إلقاء مهمة التعامل المسئول مع الذاكرة علي عاتق المؤرخ العام يخلص مايكل فريش Michael Frisch إلى أننا يجب أن نتحمل مسئولية "مصادر وتبعات جهلنا/ تجاهلنا الحالى" (1986:17) . ويستطرد فريش قائلاً : "إننا بحاجة إلى مشروعات تحث الناس على البحث فى ماهية التذكر، وكيفية التعامل مع الذكريات بحيث تظل نشطة حية لا مجرد مجموعة من

الأشياء الجامدة" (1986:17). لا يبتعد هذا الكتاب عن هذه المهمة، ويبدى أهتمامًا ملحوظًا بها. لكن من الأهمية بمكان أيضًا أن ندرك آليات الذاكرة، وأن نجد الأسباب التى تجعل بعض صور الماضى باقية بشكل واضح وملموس بالمقارنة مع غيرها، والأسباب التى تجعل المؤسسات المختلفة المسئولة عن الذاكرة تعمل لأغراض مختلفة" (:Schudson 1992). تكمن الإجابة فى المكون الاجتماعي لفعل التذكر.

يصف مايكل شدسون Schudson فى تحليله المثير عن كيفية تذكر الأمريكيين لحادثة ووترجيت بناء الذاكرة باعتبارها ممارسة اجتماعية فى الأساس. تنقل الذاكرة – فى أكثر أشكالها نسقيةً– عبر مؤسسات من قبيل القانون ، والإدارات العامة المسئولة عن السجلات ، أو من خلال "آثار أو معالم شكلتها الجماعة مثل الكتب والرحلات ، والتماثيل ، والتذكارات، (Schudson 1992:51) . لكن الأرشيف الذى تأخذ عنه الذاكرة هو دائمًا أكبر من إجمالى النصوص المكونة له: "مراوحًا بين التراث والنسيان يكشف الأرشيف عن قواعد الممارسة التى تسمح للمقولات بأن تظل حية وتتعرض للتعديل المستمر. الأرشيف هو *النظام العام الذى يتم فى إطاره تشكيل وتحوير المقولات؛* (الكلمات المائلة من وضع المؤلف Foucault 1972:130). لذا، إن كانت الذاكرة تكاد تكون فعلاً إدراكيًا فرديًا، فإنها تعتمد دائمًا على العلاقة القائمة بينها وبين العامل الاجتماعى: "يتخلق فعل التذكر بموجب المواقف الاجتماعية، ويثار بفعل الأعمال الثقافية، والإلماعات الاجتماعية الحافزة على التذكر، ويوظف لأغراض اجتماعية، بل ويتم تفعيله أيضًا عن طريق النشاط الاجتماعى التعاونى" (Schudson 1992:52) .أحد

الآثار اللافتة التى تتمخض عنها سيادة المكون الاجتماعى فى بناء الذاكرة هو أن الذاكرة- مثلها فى ذلك مثل الحنين- قد تشبه الماضى الذى يفترض أنها تمثله represent من الناحية الشكلية فقط. الذاكرة هى الإنتاج (الاجتماعى) لصور بعينها، و"صورنا التى نشكلها عن الماضى عادة ما تؤدى وظيفة شرعنة النظام الاجتماعى الحالى " (connerton1989:3). أى أن ما يمكن تذكره غالبًا ما يكون نتاج تلك الإلماعات cues التى تنشر عبر المؤسسات العامة: "إن صور الماضى والمعرفة التى نستعيدها عنه تنقل وتتثبت من خلال أداءات طقسية إلى حدٍ ما" . (Connerton 1989:40)

إن كان العامل الاجتماعى يعزى إليه بناء الذاكرة فإن المراسم التذكارية- كما يرى بول كونرتون - هي التى تسمح بتكوينها. ويزعم كونرتون أننا إذا أردنا أن نتخذ من الاحتياطات ما يؤكد على هوية المادة الرمزية التى تملكها ثقافة ما ، فمن المفضل أن توجه هذه الاحتياطات بحيث توكد على هوية الطقس الخاص بهذه الثقافة" (1989:57). ومثل هذه الحجة تنطوى على أهمية محورية بالنسبة لهذا المشروع وما يضطلع به من مناقشة للأفعال التكرارية اللفظية والإيمائية التى تسمح بتفعيل وتمكين التذكر:

> إننا نحتفظ بتصورات معينة عن الماضى من خلال تمثيله لذواتنا بالكلمات والصور. وتشكل المراسم التذكارية أمثلة بارزة على ذلك؛ فهذه المراسم تحفظ الماضى فى الذهن من خلال التمثيل التصويرى لأحداث ماضية، كما تعد إعادة تجسيد للماضى، وعودة له على نحو تمثيلى rep resentational بحيث تنطوى هذه العودة على محاكاة للمشهد أو الموقف الذى

> يتم استحضاره ... الماضى فى الذاكرة المعتادة يقر- إن جاز التعبير - فى الجسد .

(Connerton 1989:72)

لذا فإن الطريقة التى نشكل بها الذكريات ونوظفها لا يمكن النظر إليها باعتبارها فعلاً فرديًا خالصًا ، وإنما هي نتيجة انتشار التاريخ الجمعى ، ثم استقراره داخل أجساد الذوات التى تحمل الذكريات. إلا أن هذه الاستراتيچية لا تتم على نحو صريح مباشر يعوزه الخيال:

> ليس الأمر مجرد إنتاج وتسويق تمثيلات وإعادة تمثيلات للتاريخ تحتفى بالرأسمالية، و "زعامة" السلطة الحالية (وإن كان ذلك جزءًا من المسألة)، ولكن الأمر - فضلاً عن ذلك- يرتبط بتجسيد الماضى، وتقديم تصورات عنه، وعلاقته بالحاضر والمستقبل ، وهى أمور تنظر إليها الطبقات الدنيا لا باعتبارها معبرة فقط عن خبرات ، واهتمامات ، وتطلعات الطبقة السائدة، وإنما تعبر أيضًا عن "الناس". و "الأمة" ككل.

(Kaye 1991:69)

إن فرص استغلال ما يسمى بـ الذاكرة الشعبية التى تحظى باعتراف ومصادقة العامة لم تبدد. ولكن إن كانت الذاكرة تتسم بطابع اجتماعى صريح، وعرضة للتشكل بفعل البلاغة التى تنقلها الممارسة الثقافية السائدة فإنها بذلك تصبح قابلة دائمًا للتعديل: تكتسب الذاكرة قدرتها على التأثير من قابليتها للتعديل، وعدم الاستقرار، والحركة، وعدم التقيد بوضع ثابت" (de Certeau 1984:86) . إن الذاكرة فى علاقتها بالماضى- وهى علاقة قابلة للمساءلة، وإن كانت حتمية- وأنساقه الظاهرة يجب أن تكون موضع اهتمام خصوصًا لما تتمتع

به من قدرة على الحركة ، وطاقة لتوليد فعل التذكر * re-membering وهى تشبه فى ذلك الحنين . هذا هو المشروع الذي يضطلع به "جس ڤان سانت Van Sant فى محاولته تذكر (تجميع أوصال) مجموعة مسرحيات *الملك هنرى* التى كتبها شكسبير بحيث تشكل هذه المحاولة قوامًا لفيلمه المعنون *My Own Private Idaho* (1991)، والذى وصف بصدق بأنه" نبش فى إحالات من الذاكرة الجمعية للثقافة الغربية" (Francke 1992:55) . يتسم الحنين - كما يتصوره "ڤان سانت" بطبيعة الحال - بخروجه عن المألوف ذلك أنه يعنى فى جوهره وبشكل محدد تشظية الماضى بما يولد طرائق متعارضة (نقيضة ، وخارجة عن السائد) للرؤية.

على الرغم من هذه الاحتمالات القائمة بالنسبة للحنين والذاكرة (والتى يبحثها هذا الكتاب من خلال عروض تشبه فيلم ڤان سانت فى اجترائها على أسطورة وجود تاريخ واحد حقيقى) فالأمر الواقع هو أنهما قد يشتركان معًا فى فرض ممارسة نسقية تحكمية هى التراث. لا يقتصر الأمر على مجرد وجود اتجاه كاسح يسعى إلى الإبقاء والمحافظة على مختلف العلامات (وأحيانًا أى علامات) الدالة على التراث ، وإنما تحولت عملية تفعيل هذا التواصل القيمى الأخلاقى إلى منتج استهلاكى . وهذه العملية - كما يلحظ لوينتثال- ليست بالعملية البسيطة على الإطلاق : "إن المدافع عن التراث إذ ينظر إلى الماضى باعتباره مثالاً كاملاً إنما يلوذ بتلك الوشيجة السحرية التى تصله بموروثه

* تكتب الكاتبة اللفظة المقابلة لكلمة "تذكر" فى الانجليزية بحيث تجعل الكلمة مكونة من البادئة "-re" واللفظة "membering - "، وهو ما يمكنها من استخدام نفس اللفظة المعبرة عن "التذكير" للإيحاء بمعنى مجازي آخر، وهو " إعادة تجميع أوصال جسد مقطع" . [المترجم] .

العظيم الباعث على التسامى ، ولكنه يجد نفسه منغمسًا بشكل جزئى ، ومنجذبًا فى لا وعيه إلى التأثيرات الجديدة التى يرفضها" (1985:71). يتجلى تعقد هذه العملية- التى لا تقتصر دائمًا على "المدافعين عن التراث" - فى الفصل القادم من هذا الكتاب الذى يشكل تحليلاً للملاذ الذى يجده المرء فى العديد من الوشائج التى تربطه بمسرحية *الملك لير* لشكسبير. إن نزوع المرء الحنينى إلى هذه المسرحية متمثلاً فى تزايد تقديمها على خشبة المسرح يكشف عن عدم ثبات كل من الماضى والحاضر، كما يكشف عن ميل التاريخ إلى ، عدم الاستقرار على حال وقدرته على ذلك على حد تعبير سيرتو .

يحلل فيليب هويو Hoyau الأسباب التى تدفع السياسات الحكومية فى اتجاه تعددية التمثيل فى محاولة منها للتعامل مع "موضوع تخيلى هو الماضى" (1988:30) وذلك فى سياق تحليله الرائع لافتتاح الحكومة الفرنسية سنة التراث (١٩٧٩-١٩٨٠) . ويشير هويو إلى إمكانية " تكييف البحث الاثنولوچى والتاريخى بحيث يتناسب مع المتطلبات "الأيديولوچية" الآنية ، وخصوصًا فيما يتعلق *بعقلنة الحنين من خلال تزويده بمحتوى "حقيقى"* " (الكلمات المائلة من وضعى 1988:31) . سعت سياسة الحكومة الفرنسية إلى تقديم خبرة تراثية أكثر شعبية، بمعنى أنها كانت تؤكد طوال الوقت على تقديم التراث فى أكثر صورة تقليدية وذلك من خلال القاء الضوء على تواريخ اثنيه تميل إلى الطابع المحلى، والإعلاء من شأن موضوعات "ثانوية" كانت موضع إهمال فى السابق. ومثل هذه الاستراتيچيات ليست أمرًا نادر الشيوع .

داخل السياق البريطانى (أو الإنجليزى كى نكون أكثر دقة) تتبع سيمون باركر Barker عملية تمثيل القرنين السادس عشر ، والسابع عشر على نحو خارج عن المألوف، وذلك باعتبارها تاريخًا للحاضر. ويلفت باركر الانتباه إلى الآثار التحييدية neutralizing التى ينطوى عليها إنعاش التاريخ، بما يكشف عن نزوع ما إلى المشاركة الشعبية (1984:15-16) . من بين الأمثلة التى يستند إليها باركر استعادة وإعادة تأهيل السفينة *مارى روز* (وهى سفينة القيادة فى أسطول الملك هنرى الثامن ، والتى كانت قد غرقت فى ميناء بورتسماوث قبل أن تشارك فى الحرب الإنجليزية الفرنسية فى الفترة بين ١٥٤٣ و ١٥٥١)، وهو مثال واضح على إضفاء طابع "الحقيقة" على الحنين – على الرغم من أن الحقيقة التاريخية تقول إن السفينة *مارى روز* لم تشارك فى أية حرب، فما حدث أنها انتشلت فور أنتهاء موكب النصر فى حرب جزر فوكلاند، وشاهد هذا الحدث على التليفزيون ملايين المشاهدين في بريطانيا . لم يقرأ باركر فقط تعليق التليفزيون على الحدث ، وإنما تناول النصوص العديدة التى تم إنتاجها لتسجيل هذا الحدث والاحتفاء به : "إن معظم النصوص التى تروى واقعة انتشال (أو إنقاذ؟) السفينة- والتى يمكن وصفها بأنها كتب مصورة للتسلية لا للقراءة- تستدعى إحساسًا بالامتداد التاريخى لا يقل قوة وتأثيرًا – من حيث الهدف الأيديولوچى- عن موكب النصر نفسه" (1984:17) [٧]. أما باتريك رايت Wright فى قراءته لواقعة إعادة تأهيل السفينة *مارى روز* فيوظف مجازًا مسرحيًا خاصًا عندما يصف السفينة بأنها "ديكور خلفى لعروض ميلودرامية متأخرة تقدم داخل إطار الريبرتوار المستمر للإمبريالية" (1985:191) . إن تركيزى على العروض المسرحية الفعلية التى توظف الحنين سينصب على هذا الديكور الخلفى ،

وبالأخص تلك اللحظات التى تخضع فيها سمات المشروع الإمبريالى المستمر للتمحيص، وتوضع موضع المساءلة.

إن كان باركر ينظر إلى عروض من قبيل انتشال السفينة مارى روز باعتبارها ابتناءًا (أو إعادة ابتناء) للتاريخ على نحو يخفف من وطأة الحاضر (1984:21) فإن رايت يذهب إلى أبعد من ذلك فى تحليله النقدى للمسألة :

> ليس ثمة حاجة إذًا لهذا الفصل الجوهرى بين الماضى والحاضر طالما أن مراسم إعادة التجسيد تتم وتحظى بالاحترام ، فتصبح الأمة كيانًا غير قابل للتغير باعتبارها جوهرًا يتجسد فى مثل هذه المراسم - فإما أن تجد فى الحاضر ما يشهد لهذا الجوهر أو تتعرض للضياع والافتضاح.

(1985:78)

الأمر البالغ التأثير فى نموذج السفينة *مارى* روز هو الإصرار الشديد على إشراك الجميع فى التعرف عليه (وذلك لدعم هذا النموذج الخاص للغاية) : "يمكن للجميع الآن أن يكونوا طرفًا فى القضية بعد إنقاذ هذا "الموروث الثانوى" من النسيان، وتحرير التراث الشعبى من تبعيته للتراث الرسمى ، ووضعه فى دائرة الاهتمام العام" (Hoyan 1988:33) . فضلاً عن ذلك يبرز باركر فى أطروحته- وعلى نحو حذر- العلاقة بين مسرحة التاريخ على نحو درامى- كما هو الحال فى نموذج السفينة روز- وانتشار المروية الواحدة ذاتها عبر دراسة الأدب؛ والتراث بطبيعة الحال يشمل الأدب المعتمد ، وفى قلب الأدب المعتمد يقع شكسبير.

هنا تبرز الأزمة حول ما إذا كانت هناك بالفعل طرائق جديدة لأداء نصوص قديمة . علي أية حال "ينظر إلي المسرح بصفة عامة على أنه شكل فنى محافظ، وليس الإخلاص لشكسبير إلا تجسيدًا لهذه النزعة المحافظة الكامنة فى المسرح. إلا أن هذا العدد الهائل من صور شكسبير "المخرية" يوحى بأن منتجى هذه الصور يتوهمون إمكانية ابتداع الجديد. ومن ثم يصبح إنتاج وتلقى النص الجديد بالضرورة مشدودًا إلى التراث الذى يكتنف النص القديم ويسمح بوجوده، وذلك من خلال أداء (أو كتابة) نص ما يحيل بشكل أو بآخر إلى نص مغاير موجود فعلاً، ومحمَّل بالقيمة. السؤال الآن باختصار هو : هل تنطوى عملية إعادة تجسيد الماضى على نتيجة حتمية هى حصار الماضى لهذه العملية؟ أم يمكن للنص الجديد أن ينتج "معرفة متجاوزة" [(٨)] transgressive من شأنها إبطال الشروط التى يكتسب التراث بموجبها سلطته ، وذلك عن طريق إزاحة ومناهضة سلطة التراث؟ وأية أجساد تلك التى تملك من القدرة ما يمكنها من تذكر (إعادة تجميع) ما هو قار فعلاً فيها؟ لكى نتمكن من تقييم عملة أداء التراث التى تتم علي نحو طارىء ، ومتغير ، ومتشظ نحن بحاجة إلي تعيين شكل معتمد canon للماضى وأن نضع فى مقابله تلك النصوص التى تزعم القدرة على الإتيان "بالجديد". أم أننا حسبما قال هولدرنيس Holderness فى سؤاله.

> قانعون بتحييد الملايين من الأفراد الذين ينتصرون "للموروث" باعتبارهم ذواتًا عاجزة تتحكم فيها الصناعة الثقافية، وباعتبارهم مستنسخات أحادية البعد تستهلك المنتجات السلعية للمجتمع المتشيأ، وأنهم لا يمكن أن يجدوا خلاصًا من

هذا الإنحطاط الثقافى إلا من خلال الفاعلية النقدية التى
تنطوى عليها الثقافة الرفيعة؟

(1992a:261)

ويبدو من غير المعقول أن نستبعد التفاعلات المعقدة بين العروض المتعددة التى تحظى بالانتشار داخل دوائر استهلاكية ، وديمغرافية متباينة . من ناحية أخرى فإن تجسيد الماضى أدائيًا من خلال نزوع حنينى يتطلب أكثر من مجرد مستتسخ ثقافى ينتج تأثيراته المحافظة.

لاحظ مايكل بريستول أن النظرة العامة الخاطئة إلى التراث تجد فيه مجرد عملية نقل transmission ، وأن "فكرة الفعل الاجتماعى... يسهل التباسها- على ما يبدو - مع مفهوم السلع الثقافية الفعلية التى تم نقلها، أو يجب نقلها" (1990:40) . يساعدنا ما يطرحه بريستول على تذكر أن التصورات المتباينة عن "التراث"- خصوصًا فى تبنيها لفكرة تواصله - إنما تخفى بالضرورة وبشكل مستمر ما ينطوى عليه التراث من قدرة على نفى نفسه:

عندما أناولك شيئًا أو أسلمك إياه ستوجد لحظة يتحتم على فيها أن أدعه يفلت من يدى. فى تلك اللحظة عينها تتبدى إمكانية وجود قطعية أو هوة ثقافية. وعلي اعتبار أن هذه الإمكانية حاضرة دائمًا داخل ما نسميه التراث ، فلا يمكننا بحال من الأحوال أن نعى هذه الظاهرة الثقافية بوصفها عملية تعاقب لا ينقطع.

(Bristol 1990:40)

ومن ثم تصبح هناك ضرورة أيضًا لفهم العمليات التى ينطوى عليها هذا الشكل المعتمد للماضى على نحو أكثر عمقًا وقدرة على المساءلة- هذا الشكل الذى يطرح دائمًا باعتباره الموضوع الحاضر والملموس للتراث الثقافى. ما الأسباب التى تؤدى إلى تثبيت القناع الذى يخفى قدرة التراث على نفى نفسه، أو العوامل التى تحجب إمكانات ظهور الهوة أو القطيعة فى غالب الأحوال؟

يرى هوارد فيلبرين Felperin أن التراث المعتمد canon (وهو يقصد هنا التراث الأدبى على وجه التحديد ، وإن كان تصوره يتسق مع المصطلح فى معناه الأشمل) "هو كل ما نملكه ويسمح لنا بتحديد معالم ذواتنا" (1990:xiii). إن كنت أرى أننا بحاجة إلى مقاومة مثل هذا التصور إلا أننى اعتقد أن دعوة فيلبرين إلى فهم دقيق لعملية التفاوض الثقافى المستمر الذى يقوم عليه التراث المعتمد هى دعوة جديرة بالاهتمام. يهتم فيلبرين نفسه بمجال واحد من مجالات هذا التفاوض، وهو "شكسبير" والنظرية النقدية المعاصرة؛ ومما لا شك فيه أن الفائدة ستكون أكبر إذا وسعنا مجال التفاوض الثقافى بحيث يشمل فحص السلطة التى تمارسها النصوص "المقروءة" و "المعروضة" performed خارج السياقات الأكاديمية. قد يتسنى لنا فى بعض هذه المجالات الأخرى أن نرصد استراتيچيات أداء الماضى التى تتطلب ممن يقومون بهذا الأداء فضلاً عن جمهور القراء/ المتفرجين إلتزامًا بنفى حتمية حصار الماضى للأداء الجديد. لذا عندما يزعم فيلبرين أن "النقد السياسى للتراث المعتمد- على نحو يكشف عن وعى بالذات - قد يصبح شريكًا - عن غير قصد - فى عملية تدويمه وترسيخه" (1990:xiii)، قد يكون محقًا فى ذلك، وإن كانت هناك وجهات نظر أخرى يمكن

طرحها فى هذا السياق. هناك مسارات أخرى يمكن من خلالها فحص نصوص جديدة/قديمة متجذرة فى الماضى. عندما نلقى الضوء على بعض من زوايا النظر الأخرى يمكننا أن نرى أن المسار الخاص بالممارسة النقدية المدعومة مؤسسيًا (والتى يسهم فيها كل من نص فيلبرين ونصى) ليس إلا مسارًا واحدًا- وإن كان له تأثيره الخاص- ضمن مسارات السياحة الثقافية الأخرى. الأمر المؤكد أن تجسيد *شكسبير*- كما يرى بيتر إريكسون Erickson- هو "خط الدفاع الأخير فى عملية حماية مثال ثقافى" (1991:4)، ومن ثم لا يدهشنا على الإطلاق أن يتحول هذا المجال إلى ملكية عقارية شاسعة تتعرض لعدد هائل من الاستثمارات، وتشكل مسرحًا لمختلف الهواجس، والنوازع، والانزياحات التى يتعرض لها الماضى .

لكن العروض التى تجسد تراث الماضى تتخذ أشكالاً عدة. ولعل أكثر هذه الأشكال حرفية هى تلك المتعلقة بإعادة التجسيد التاريخى. وبعض هذه التجسيدات التى تعيد إنتاج الماضى تتسم بالسلبية مثلما هو الحال فى كوخ آن هاثاواى، والسفينة *مارى روز* (التى تم استعادتها بشكل فاعل، ولكنها ما لبثت أن تحولت إلى علامة سلبية على الماضى بوصفه حاضرًا). أما وظيفة هذين المثالين- حسبما يشير هولدرنس- هى أن يكونا" صورتين خالصتين ومباشرتين لماضٍ تاريخى مثالى... يتجسد هذا الماضى "الإنجليزى " المثالى علي نحوٍ رائقٍ بديع الصورة فى سلعٍ تباع فى الأسوق الوطنية والدولية، وهى بذلك تفى فى آن واحد بالمتطلبات الثقافية والتجارية" (1988a:6) . هناك العديد من الأمثلة الأخرى التى تعيد تجسيد الماضى مستندةً إلى فكرة الأصالة بشكل أكثر مبالغة

مما كان عليه الحال فى استعادة السفينة مارى روز ، وكوخ هاثاواى بما يمثله من أفكار رومانسية؛ ومثل هذه الأمثلة يمكن النظر إليها - حسبما يرى لوينثال- باعتبارها "أمرًا تحتمه المشاركة الشعبية فى التاريخ":

> إن بعضًا ممن يعيدون تجسيد التاريخ لا يسعون إلا إلى التسلية، ويسعى فريق ثانٍ إلى إقناع نفسه أو الآخرين بواقعية الماضى، فى حين يسعى فريق ثالث إلى إبراز الدلالة الكشفية التى ينطوى عليها التاريخ، بينما يسعى فريق رابع إلى تلمس هذف أو لحظة انفعالية يفتقر إليها الماضى. يكرر الممثلون بصورة حية ما يفترض أنه حدث فى الماضى، وتم استعادته، أو تُملأ البيوت المطابقة للبيوت الأصلية "بأناس مشابهين للشخصيات الأصلية" أو "أعمال فنية حية؛ إن من يقومون بإعادة تجسيد الماضى- مثلهم فى ذلك مثل من يقومون باستعادته- ينطلقون من العناصر المعروفة ثم يملأون الفجوات بما هو نمطى، أو ممكن ، أو بما يبتدعوه هم بأنفسهم.

(Lowenthal 1985:295)

إن الملمح اللافت لتلك الصناعة التى تجعل من الماضى شغلاً شاغلاً لها هو أن المحاولات التى تعيد تجسيد الماضى فى جميع أنحاء العالم تشجع السكان المحليين والوافدين على المشاركة فى هذا الماضى. إن كانت معظم الدراسات (مع العلم بأن هذا المجال بحاجة ماسة إلى بعض المحاولات التنظيرية فضلاً عن الدراسات التى تنأى بنفسها عن التبسيط الشديد) (٩) تفترض وجود ارتباط بين الموضع المحلى والجمهور، إلا أن المسببات الاقتصادية وغيرها من تلك المسببات التى تقف وراء مثل هذه العروض تبدو أكثر تعقيدًا من ذلك . هناك مثال واحد على الأقل (نجده فى ذلك الموقع المتمركز فى مدينة لوس انجليوس والذى يحمل

اسم *الرجوع إلى الماضى فى صحبة ممتعة* والذى يقدم إعادة تجسيد لأسلوب الحياة فى البيوت الريفية الإنجليزية) [١٠] يكشف عن وجود مسببات عبر ثقافية cross-cultural أو كونية لهذه العروض . إن مايتبدى فى عملية إعادة التجسيد هو إظهار مؤثر لرواج الماضى من خلال شكل مجسد. ليست هذه - بطبيعة الحال - إلا صورًا واضحة للعمليات الطقسية التى تعيد تجسيد الماضى والتى لا يمكن استيعابها إلا بوصفها تراثات يقوم عليها التنظيم الاجتماعى للممارسة الثقافية، ويحضرنا هنا ما يقوله كل من ريتشارد هاندلر Handler وچوسلين لينيكين Linekin بأن "التراث نموذج للماضى لا ينفصل عن تأويل التراث فى الحاضر" (1984:276). أى أن التراث - بمعنى آخر - "مقولة فكرية وليس فضالة الماضى" (Schudson 1992:54) .

لعل عمليات إعادة تجسيد التاريخ هى أكثر الأمثلة دلالةً- إن لم يكن أكثرها بروزًا على الإطلاق- على ما يسميه باتريك رايت Wright الاتجار فى التاريخ.[١١] إن كان فوكو قد فسر التاريخ على نحو مقنع واصفًا إياه "بالحركة الوئيدة والتثاقل، ومراكمة الماضى على نحو بطىء ، وترسيب المقولات على نحو ساكن" (1972:141) فمن الصحيح أيضًا أن ما تم مراكمته يحظى أيضًا بالثناء لما له من حضور (ثقافى واقتصادى)، وأن الترسيب الساكن ينال التشجيع بما يؤدى به إلى (إعادة) اكتشاف كل من الصوت والجسد. [١٢] لقد أصبح الماضى- حالاً فى الحاضر- اقتصادًا تجاريًا فاعلاً على المستوى الكوكبى. أو كما يقول هيويسون Hewison فى سياق مناقشته لإعادة موضعة repositioning المتحف فى المجتمع المشبع بالموروث ، فإن كل شىء يتحول إلى مجرد سلعة أخرى فى

"ســوق ثقــافى ضـــخم" ، وذلك بغض النظر عن تاريخ السلطة الخـاص به" . (1991:173)

إن كـان الاتجار فى الماضى يبـدو خاصًا بـ - إن لم يكن وقـفًا على - العـالم الغربى، والتعبيرات المتباينة عن الهوية القومية داخل إطار التراث ، فربما علينا أن نتذكر أيضًا أن استراتيجيات التسويق المعاصرة تكشف عن أن "تحول ثقافة الموروث إلى عوالم ترفيهية" هى ظاهرة كونية(Corner and Harvey 1991a:11). المثال الدال على ذلك هو عملاق الإعلان ساتشى Saatchi الذى يؤكد على أن "الفروق الاجتماعية بين وسط مدينة مانهاتن وبرونكس أكثر من تلك التى يمكن أن تجـدها بين مـانهـاتن والدائرة السـابعـة بباريس" (مـقـتـبس فى Robins 1991:27). يؤدى تقسيم السوق على هذا النحـو النسقى إلى "تزايد أهمـيـة استهداف المستهلكين بناءً على التكوين الديموغرافى، وعادات الاستهلاك ، لا بناءً عى القرب أو البعد الجغرافى؛ إن مـا يحرك استراتيجيات التسويق هو "المستهلك" وليس الجغرافيا" (Robins 1991:27). وفى هذا الخصوص يقول كيڤين روبنز :

> تعكس عملية التقييس الكوكبى global standardization فى الصناعات الثقافية بطبيعة الحال الرغبة فى إنجاز اقتصادات أكبر من حيث الحجم. وإن شئنا المزيد من الدقة لقلنا أن هذا التقييس الكوكبى يهدف إلى إنجاز اقتصادات أكبر من حيث الحجم والمدى، وذلك باستهداف العادات والأذواق المشتركة لدى قطاعات معينة من السوق على المستوى الكوكبى، وذلك عوضًا عن التسويق على أساس القرب الجغرافى مع جماهير قومية مختلفة. تسعى الصناعات

الثقافية الكوكبية سعيًا حثيثًا إلى استعادة نفقاتها المتزايدة، وذلك من خلال أكبر قاعدة موجودة فى السوق، ومن خلال الأسواق العالمية، والأسواق التى تضم مناطق إقليمية.

(1991:29)

إن هذا المنطق التسويقى عينه هو الذى يجعل التراث المعتمد الخاص بمسرحيات شكسبير غاية فى المعاصرة : مما لا شك فيه أن هذه المسرحيات يمكن بيعها لجماهير المسرح فى كل مكان . أحد الأمثلة الحية على ذلك نجده فيما يرويه مايكل بيننجتون عن الكيفية التى "نشأت من خلالها مؤسسة خيرية جديدة تسمى فرقة شكسبير الإنجليزية، فى عصر مقترٍ لا يعرف إلا دراسات الجدوى" (Bogdanov and Pennington 1990:3) . ويروى لنا بننجتون كيف ذهب هو ومايكل بوجدانوف إلى مجلس الفنون الخاص ببريطانيا "وهما يحملان أفكارًا تتعلق بعرض يقوم على اثنين من الممثلين يؤديان داخل ديكور واحد، ويتطلب ميزانية متواضعة، فلم يجدا سوى الرفض الفورى ، وتوجيه صريح بأن يفكرا فى عرض ملحمى، شكسبيرى كبير تبلغ تكلفته ١٠٠,٠٠٠ جنيه استرلينى" (1990:3) [١٣] . إن توجها اقتصاديًا مشابها فى الحجم هو الذى يدعم العروض العالمية المتجولة التى تقوم بها فرقة كينيث براناج Branagh التى تحمل اسم فرقة النهضة المسرحية، ولم تكن هذه العروض سوى (إعادة) إنتاج لمسرحيات شكسبير. [١٤]

لا تشكل هذه التجارب على الإطلاق استعادة لماضٍ أصيل؛ إنما تقترب مما وصفه باتريك رايت Wright فى صياغة موحية بأنه "انعكاس شاحب للماض" (1985:69). ويؤكد رايت على أن التاريخ حاليًا أصبح مجردًا بعد أن تلاشت

التواترات السياسية التى تمنحه سمتًا محددًا بالضرورة : المنتج المتبقى فى هذه الحالة هو "مشهد جامع unifying ، مُسوٍّ لكافة النزاعات" (1985:69). ينجلى هذا المشهد الجامع فى التراث ؛ إن الماضى- مثله مثل أى نص آخر - يتحدد بشكل مفرط من خلال المؤسسات الاجتماعية التى تفيد منه بشكل أو بآخر، كما أن علاقة القارىء بذاك النص تتم بالضرورة من خلال وسيط (أنظر de Certeau 1984:171). التراث مستودع الذاكرة (Lowenthal 1985:209) وعامل محرض على الحنين.

يعمل الماضى إذًا بفعل القوة الموجهة ، والمتغيرة لكل من الحنين، والذاكرة، والتراث. ونحن ندرك الأثر التراكمى الذى تحدثه المرويات التاريخية الخاصة بالماضى بوصفها تراكمًا ثقافيًا. إلا أن ذلك يكاد يقلل من قدرة الماضى على الاستمرار فى مخاطبتنا. يذكرنا ادوارد سعيد فى دراسته الهامة *الثقافة والإمبريالية Culture and Imperialism* بأن" الأكثر أهمية من الماضى نفسه هو التأثير الذى يحدثه على التوجهات الثقافية فى الحاضر" (1993:17) . ينشغل هذا الفصل فيما تبقى منه بالتجليات الخاصة بهذا التأثير: أى بالكيفية التى يسود بها الماضى كل من العرض والنقد. (١٥) رغم كل شىء فإن الموروث لو تجسد فى صيغة واضحة (كما هو الحال فى "شكسبير") "يمكن أن يتشكل فى مجموعة متنوعة من التوجهات السياسية المختلفة" (Corner and Harvey 1991a:14) .

الافتتاح فوق الخشبة

> إنه فى زمن آخر، ولكنه الآن أيضًا .
>
> (ملاحظات على المنظر المسرحى الخاص بعرض ديفيد آلان الذى يحمل عنوان *Cheapside* (1985) .
>
> إن بريشت فى *كوريو لانوس*، وادوارد بوند فى *لير* (1971) ، وآرنولد ويسكر فى *التاجر* (1976)، وتوم ستوباد فى *موت روزنكرانتس وجيلدنشترن* (1966)، وتشارلز ماروفيتز فى سلسلة من النصوص المعدة قاموا جميعًا بعمل معالجات لجوانب من هذه المسرحيات تدفعهم رؤية سياسية مختلفة (وهى ليست دائمًا رؤية سياسية تقدمية). حتى هنا لازال بالإمكان أن تجد المسرحية الجديدة- رغم ما تنطوى عليه من وعى ذاتى بعدم توقير المقدسات- وهى تحيل رجوعًا إلى شكسبير بوصفه ذلك الأصل العميق والجامح الذى تتيح لنا هوامشه أن نلهو بأقلامنا فلا نسطر سوى حماقات متطفلة.
>
> ***(Alan Sinfield 1985c:179)***

شهدت لندن أثناء صيف ١٩٩٢ عرضًا مسرحيًا لاقى رواجًا وقتها ، وهو عرض *حلم منتصف ليلة صيف* الذى قدمه المسرح القومى الملكى. أخرج هذه المسرحية الشكسبيرية للمسرح القومى الملكى الكاتب والمؤلف الموسيقى، والمخرج، والمصمم، والممثل روبرت ليباج Lepage القادم من مقاطعة كيبك.

رغم ذلك كادت الصحافة البريطانية إجمالاً تكون لاذعة فى ردود أفعالها إزاء هذا العرض:

> وا حسرتاه علي آمال كبارا كنت قد أنهيت مراجعتي النقدية لعرض روبرت ليباج الذى يحمل عنوان *ثلاثية التنانين The*

Dragons' Triology بالقـــول بأن المرء يتطلع إلى رؤية ماسيفعله صانع الخيال الفرنسى- الكندى هذا بنص حلم منتصف *ليلة* صيف علي مسرح الأوليفييه. إلا أن النتيجة آلت إلى تحول هذه المسرحية السحرية إلى أكثر العروض التى شاهدتها تشوهًا، وبلادةً، وثقل ظل، وبذاءة .

(مايكل بيلنجتون Billington فى جريدة الجارديان)

دائمًا ما كان توقيتى مخطئًا بعض الشيء.

عندما ارتبط المسرح القومى مع المخرج الكندى المزهو بنفسه روبت لبياج لإخراج مسرحية حلم *منتصف ليلة* صيف فكرت فى الهروب من البلاد. لكن إذ بمواعيدى تختلط، فأجدنى أعود إلى لندن لأجد هذا الحدث.

(كينيث هارين فى جريدة ميل أون صاندى)

إن عرض حلم *منتصف ليلة* صيف الذى أخرجه روبرت ليباج فى صياغة متبلدة الإيقاع، ومملة افتتح لتوه على مسرح الأوليفييه. إن هذا العرض سيروق في الأساس للمفتونين بمصارعة الطين، أو لأولئك الذين يعانون بشكل مزمن من الحنين إلى الطين. (١٦)

(بول تيلور فى جريدة الاندبندنت) (١٧)

إلا أن جريدة جلوب *أند ميل* الكندية تعتبر أن عرض ليباج هو "أحد العروض التى تسعى إلى أن تشكل حجر الزاوية فى مسرح التسعينيات، تمامًا كما كان عرض بيتربروك الأسطورى الذى قدمه عام ١٩٧٠ لصالح فرقة شكسبير الملكية

مستخدمًا ألعاب الترابيز والأكروبات" *(Wolf 1992:a 10)*. من جهة، ليس من المستغرب أن نجد جريدة *كندا القومية* تدبج مراجعة نقدية تتوج فيها نجاح واحدٍ من عباقرتها [١٨]، خصوصًا عندما يوضع فى إطار المادة الثقافية المصدرة إلى المستعمِر (بكسر الميم) السابق. من جهة أخرى ، فإن هذه المراجعة النقدية التى يغلب عليها الحماس تبرز الفارق الواضح بين الجمهور الفعلى الذى يشترى التذاكر، والجمهور الخاص جدًا الذى يشكله النقاد العاملين فى أجهزة الإعلام فى لندن الذين يبدو أنهم يتبنون معايير مختلفة تمامًا عن كيفية تقديم شكسبير "بشكل صحيح".

كذلك فإن العروض التى قدمها بيتر بروك عن نصوص شكسبير فى صيف ١٩٩٢ بما تحمله من طابع راديكالى مجدد، كانت لا تزال محط الأنظار. وكما تذكرنا المراجعة النقدية المنشورة بجريدة *جلوب أندميل* فقد مر الآن أكثر من عشرين عامًا على عرض *حلم* الذى قدمه بروك، والذى أدخل من خلاله على تيار المسرح السائد أسلوبًا جديدًا فى العرض المسرحى يغلب عليه الطابع الجسدى، وذلك فيما يتعلق بنصوص شكسبير (وبالمسرح عمومًا). وفى خلال هذه الفترة برز بروك؛ كواحدٍ من أكثر الأصوات احترامًا وتقديرًا فيما يتعلق بشكسبير والمسرح.[١٩] فى المؤتمر العالمى الأول للدراما والتربية المنعقد فى البرتغال (بورتو٢٠ – ٢٥ يوليو ١٩٩٢) تضمنت المداخلة البحثية للوفد الفرنسى عرضًا لشريط فيديو تسجيل يصور بيتر بروك وهو يناقش ما قام به من إعداد وإخراج لمسرحيات شكسبير [٢٠] وكان بروك يقدم أفكاره باللغة الفرنسية. في تلك اللحظة بدا أن كلاً من شكسبير، وبروك فى حديثه عنه قد تم استدماجهما فى الثقافة

الفرنسية فأصبحا مادة ثقافية فرنسية، وهو ما يشكل مثالاً حيًا على الرواج الدولى الملحوظ لشكسبير. فى العام نفسه، وبعد فترة وجيزة شاهد جمهور غفير فى نيويورك مادة ثقافية فرنسية أخرى ، ولكنها لم ترتبط بشكسبير هذه المرة. كان النص الجديد/القديم المعروض هو *Les Atrides* .

أحضرت المخرجة آريان منوشكين إلى أمريكا الشمالية عرضًا عن ثلاثية اسخيلوس قوامه أربعة أجزاء يسبقه إحدى مسرحيات يوريبيديس المتأخرة التى تحمل عنوان *ايفيچينيا فى أوليس* *Iphigenia in Aulis* . قدمت المسرحيات الكلاسيكية الإغريقية باللغة الفرنسية ، وإن كانت قدمت فى إحدى قاعات بروكلين التى تحمل اسم *Park Slope Armory* والتى كانت بالكاد تتسع لـ ١٠٠٠ شخص يتزاحمون كل ليلة لمشاهدة العرض ، ولم يكن الجمهور بحاجة إلى أى من اليونانية الكلاسيكية أو الفرنسية الحديثة ، وذلك لوجود سماعات يمكن تلقى الترجمة الفورية إلى الإنجليزية من خلالها مقابل مبلغ رمزي إضافي . لا تستند أى من هذه العروض (سواء عرض بروك ، أو العروض التى يغلب عليها الطابع الحرفى) إلى أى شكل من أشكال النقاء النصى textual purity، ولكنها تستند عوضًا عن ذلك إلى قوة التمثيل/إعادة التمثيل re/presentation والرغبة فيه . حقيقة الأمر أن الكلمات التى يسطرها المؤلف المسرحى هى عرضة تمامًا للـ"الترجمة" إلى أية لغة أخرى هدفها الوصول إلى أكبر قطاع من السوق ، ومن ثم ليس بالضرورة أن يقوم الممثلون بنطق هذه اللغة، أو حتى على الأقل نطقها على نحو "صحيح" [٢١]. يبدو أن الوسيلة الشائعة والرائجة فى هذا الإطار هى استخدام منهج تجديدى فى التعامل مع النص الكلاسيكى، مع تقديم هذا العرض

المجدد داخل حدود التراث. وكما يقول الكاتب الصحفى مايكل موفنى Coveney فى سياق مراجعته النقدية (الإيجابية) للعرض الذى قدمته فرقة كومبانيادى كوليتيفو أوف بارما Compagnia de Collettivo of Parma عام ١٩٨٣ لإحدى نصوص شكسبير فى مهرجان لندن الدولى للمسرح: "عندما يترجم شكسبير إلى أية لغة، تكاد الصدمة الناتجة عن الاصطلاح والإيقاع الجديدين لا تسمح بأية حرية إضافية [ظهر الأمير هال على موتوسيكل فى هذا العرض]. القضية التى تشغلنا هنا هى كيفية استغلال هذه الصدمة على نحو مسئول ومبدع" (مقتبس في Armistead 1994:163). [٢٢]

على أية حال ، فإن كلاً من هذه الصور (التصورات) Versions المعاصرة للماضى تمثل بشكل أو بآخر حدث العام، كما أن كلاً منها يستند بطريقته، وبشكل كامل إلى الحس الجمعى بسلطة هذا الماضى الذى تنتمى إليه النصوص محور العروض ، والتى تسعى عمليات إعادة الإنتاج إلى تجاوزها. لا يعنى ذلك أن أيًا من عمليات إعادة الإنتاج أو كلها تستند إلى حس مبسط، أو ساذج بالتراث.

تشتهر آريان منوشكين – وهى شهرة خلفها سنوات طوال وجهد شاق- باستخدام تقنيات عرض تجديدية ، وهائلة من حيث الإمكانيات [٢٣] .كذلك لفت روبرت ليباج – فى كيبك وكندا على الأقل – اهتمام وسائل الإعلام والاهتمام العام للدور الذى يقوم به فى الإبداعات الجماعية التى تستند إلى رؤية ، والتى تقدمها فرقة مسرح ريبير Theatre Repére [٢٤] .

لعل مـا قـام به ليـبـاج يعـد نوعًـا من الحنين المتـمـرد أو غيـر الممتـثل ، ومن ثم إخراجه لعرض *حلم منتصف ليلة صيف* لفرقة المسرح القومى الملكى يعد محاولة للفكاك من ضمية Fetish نص شكسبير. إن ما فعله ليباج هو مجرد تقديم النص (فى نهـاية) فتـرة البـروفـات ؛ عقـدت ورش عـمل فى بادئ الأمـر فى ديسـمبـر لافتتاح العرض فى أغسطس التالى ، وقـامت الفرقة بالاشتغال على أحلام الناس ، والأحـداث المتـواترة ، والرسـومـات، ومـن ثم كـان انطبـاع الجـمـيـع أننا كنا نلعب ؛ لقـد كـانوا فى حقيقـة الأمر يستمتعون بوقتهم . فى نهاية الأمر قمنا بقراءة نص *حلم منتصف ليلة صيف* ، (كلام لبياج ، مقتبس فى Wolf 1992 : A 10) . إن كـانت الصـحـافـة البـريطانيـة أبدت بعض الحـذر (هذا إن لم تكن قـد أظهـرت عـدائهـا) إزاء هـذا التـلاعب بشـاعـر الإنجليـز الملهـم على أيدى أحد القـادمين من المسـتـعـمـرات (والقـادم فى هذه الحـالـة من ذلك الجـزء من كـيـبـيك النـاطق بالفرنسية) ، فإن الأمريكيين لم يكونوا أقل تشككًا فى هذه الثقافـة الوافدة ذات الطابع الفـرنسى. فى إطار مراجعته النقـدية لعرض *Les Atrides* ، والمنشورة فى جريدة ڤيليدچ ڤويس *Village Voice* يقول مايكل فينجولد Feingold :

> كـان لدى من الأسـبـاب مـا يجـعلنى أتوجس خيـفـة من قـدوم دجـال آخـر من دجـالى أوروبا الأزرياء ، ومن تجـربة أخـرى تافهة تتخفى وراء تقنيات بارعة تصيب الجمهور بالإرباك ، وزخارف مسـرحية تدعى الغرائبية من ذلك النوع الذى طالما سعت الصحافة الدولية التى يغلب عليها المداهنة والتملق إلى فرضـه علينا فـى تلك السنوات التـعسـة من الماضى القـريب . لقـد أعددت نفسى لتجـربة مملة . لكن الملل لم يقربنى بطبيعة

الحـال. كـان لابد أن أتعلم من اخـتـيـار منوشكين لمادتها أن مـا
تسـبـبـه من إرباكات للجـمـهـور إنما بـغـرض تجـهـيـزه لخـبـرة أكـبـر
مما اعتاد عليه. وكان هذا ما حصلنا عليه .

(1992 : 107)

كان اختيار المادة بالنسبة لـ فينجولد هو الذى سمح بوجود استـراتيـجـيات التـأويل التـى وضـعـتـهـا المخـرجـة فـى مكانـهـا ، كـمـا سـمـح بأن تكون هذه الاستراتيجيات حافزًا على إشراك الجمهور .

إن هذه المحاولات الخاصة بإعادة معـالجة النصـوص الكلاسيكية التى تنتمى إلى التراث المسـرحى إنما تكشـف عن هاجس معاصـر منشـغل بمسـرحـة النصـوص القـديمة بغيـة استكناه إمكانات الأداء المسـرحى فى الحاضـر ، واستكناه الحاضـر ذاته. تنتـسب هذه المحـاولات إلى مـا أسـمـاه روچر بـروملى Byomley بـ " جنس التـذكـر " Genre of Remembering (5 : 1988) . ترتكن هـذه المحـاولات إلى جمهور لديه الرغبة والادراك ، ويحدوه الحنين إلى النصوص الكلاسيكية ، لكن هذا الجمهور ذاته ينجذب إلى الحدث لما ينطوى عليه من تجـديد وترميم لهذا النص . إن أحداثًا مسـرحية من قبيل عرض *حلم منتصف ليلة صيف* الذى قدمه ليبـاچ وعـرض *Les Atrides* الذى قدمـتـه منوشـكين ، وتحليل بروم لما قـام به من معالجات شكسـبيرية يُنظر إليها بوصفها معبرة عن ذروة فن العـرض المسـرحى الرفيـع فى أوائل التسـعينيـات ،ويتـأكد هـذا الزعم من خـلال قـدر الاهتـمـام الذى حظى به بروك ، وليبـاچ ، ومنوشكين فى كل من الصـحـافة الشـعـبـيـة والصـحـافة الأكاديمية . هذه الأحـداث توحى أيضـا بـالافـتـتـان البـالغ بالنص القـديم بوصـفـه نصًا حديثًا . تحت أية ظروف يعاد تقـديم الماضى لمتفـرجين متـواجـدين داخل اقتصادات فرجة كوكبية ، ومحلية ؟ وماذا نصنع من ذلك الماضى عندما نراه ؟

يشـيـر فـريدريك چيـمـسـون Jameson إلى أننا "فى اللحظة ذاتها التى نشكو فيها من أفول التفكير التاريخى historicity ، فإننا نعتبر جميعًا الثقافة المعاصرة تاريخية التوجه دون مواربة ، وذلك بالمعنى السيئ الذى يحيل إلى شهية كاسحة وتفتقر إلى التمييز تنزع إلى الأساليب والصيغ الميتة ، بل تنزع فى حقيقة الأمر إلى كل الأساليب والصيغ المنتسبة إلى ماضٍ ميت" ، (1989b : 526)؛ والعرض المسرحى بطبيعة الحال يشكل فضاءًا واضحًا لمثل هذا الهاجس المشغول بـ " ماضٍ ميت " . إن الخط الذى تجتمع حوله المادة التي يناقشها هذا الكتاب هو الماضى الذى يشكل النقطة المرجعية (المتاحة على ما يبدو لكل من القراء والمتفرجين) التى تجعل بالإمكان تلقي عرض معاصر من خلال إدراك (إن من لم يكن دائمًا معرفة) حادثة تاريخية سابقة . أدرك أنه بالإمكان اختيار أية لحظة أو لحظات من الماضى التاريخى من أحدثها إلى أكثرها إيغالاً فى القدم وتحديد نصوص العرض performance texts التى تعيد خلق هذه التواريخ فى الحاضر ولصالحه . إلا أن العروض التى ترتبط بشكسبير بوصفه دالاً تشكل إجمالاً أكثر محاولات إعادة توظيف الماضى تركيزًا ووضوحًا ، على اعتبار أن مسرحيات شكسبير تشكل - كما أشار تيرنس هوكس Hawkes مؤخرًا - واحدة من المؤسسات المحورية التى تقوم الثقافة من خلالها بتوليد المعنى : " هذا ما تفعله مسرحيات شكسبير وتلك هى الكيفية التى تعمل بها ، وذلك هو سبب وجودها . إن شكسبير لا يؤدى معنى : إنما نحن الذين نؤدى معنى من خلال شكسبير ، (3 : 1922) [٢٥] . على نحو أكثر فطنة (أو قل على نحو أكثر وقاحة) تصاغ الفكرة ذاتها بالقول بأن شكسبير يمثل "الذكر الأبيض الميت عند أعلى نقطة يمكن أن يبلغها: فهو قمة التراتب القهرى الذي يشكله التراث

المعتمد، وحليف النخبوية المحافظة والسيادة الأبوية ، والامبريالية الاستعمارية" (إعلان عن التيمة الأساسية لملتقى معهد شكسبير السنوى المنعقد عام ١٩٩٢ فى جامعة سيتى بنيويورك تحت عنوان *شكسبير وما ينطوى عليه من تعددية ثقافية* *Multieultural Shakepeare* ") . إن مثل هذا التوصيف لشكسبير يشير إلى الوظيفة التى يلعبها ، والتى تتجلى فى شغله لنهايتى خط متصل continuum تمثله المقولة التالية : يمكن لشكسبير أن يكون كلاً من " معطف فضفاض من سلطوية أحادية التوجه univocal يتخفي ورائها من يأخذون عن نصوصه " ، وذريعة لجذب الانتباه إلى مسألة التمثيل representation " بوصفها رداءً ... يسمح بالحكم على الطريقة التى فُصِّل بها " (Rosler 1983 : 194) (٢٦)

إذا كانت هذه الأسباب قد تجعل من اختيار شكسبير أمرًا مفروغًا منه ، فمن الصحيح أيضًا أن هناك من الفترات التاريخية الأخرى ما يتم تقديمه بشكل منتظم فى الحاضر (سواء من خلال نصوص مكتوبة تحمل الطابع الدرامى فى الأساس أو من خلال نصوص أخرى أدبية / غير أدبية) ، كما أن العديد – بل ربما كل – من هذه المواضى فى الحاضر Pasts in the Present تستحق اهتمامًا نقديًا بالغًا . وكما يتبين من مثال منوشكين ، فإن النصوص المصادر التي يتولد منها العرض الدرامى تظل تلعب دور الحدث التاريخى السابق الذى يتطلع إليه المبدعون بغية إنجاز عرض يحمل الطابع المعاصر ، أو إنجاز عمليات إعادة كتابة يغلب عليها الطابع الراديكالي . وإذا وسعنا دائرة البحث سنجد أن " ريبرتوار ؛ الدراما اليونانية – كما يتبين من أعمال منوشكين الحديثة – قد جذب اهتمام ممارسى المسرح المهتمين باختبار ، وإعادة تعريف الإمكانات التى ينطوى عليها العرض المسرحى . تقدم ماريان ماكدونالد Mcdonald فى كتابها الذى يحمل

عنوان *شمش قديمة وضؤ حديث : الدراما اليونانية على المسرح الحديث* استعراضًا لافتًا لبعض المعالجات المعاصرة ، وإن كان العداء الذى أبداه واحد من الصحفيين – على الأقل – الذين راجعوا الكتاب ، ووصفه بأنه " يستند إلى منهجية غاية فى الانتقائية eclectic " (Wiles 1992 : 394) يوحى بمقاومة نقدية عامة تجاه الانحراف الزائد عن النصوص المصادر. لكنى اختلف فى نقدى للكتاب إلى حد ما ، وأرى أن ماكدونالد لم تعمق بحثها على نحوٍ كافٍ ، فتجنبت العديد من المحاولات التى توظف الدراما اليونانية فى الحاضر، مكتفية بعدد قليل من أسماء الطليعة المسرحية التى نالت حظًا أوفر من التقدير (وأذكر هنا اسماء من قبيل بيتر سيلارز Sellars، وسوزوكى تاداشى Tadashi، وتوماس ميرفى Murphy، وآخرين). كان بإمكان ماكدونالد أيضًا على سبيل المثال أن تتناول المحاولات المتعددة لإعادة كتابة الأسطورة اليونانية (التى تشكل الحبكة فى كل النصوص موضوع الدراسة) التى شاعت لأسباب واضحة بين كاتبات الدراما المنتميات إلى النزعة النسوية. (٢٧)

كما يكشف كتاب ماكدونالد بشكل فعال، فإن استراتيجيات المعالجة الدرامية، وما تنطوى عليه من آثار تشكل موضوعًا آسرًا للدراسة، وإن كانت بواعث تمثيل الماضى على هذا النحو ، فضلاً عن المؤثرات الثقافية فى سياقها الأشمل بحاجة جميعها إلى فهم أفضل. لا يكفى أن نقر بأن النص قابل لإعادة الكتابة، ويعاد كتابته فعلاً ، وإنما يلزمنا أيضًا أن نستكنه الكيفية التى تؤدى بها عمليات إعادة الكتابة تلك وظيفتها داخل البنيات التى تشكل الثقافة. فضلاً عن ذلك ، قد تكون هناك ضرورة لفحص صوت الشخصية التى يؤدى من خلالها النص، وعلاقة

هذا الأداء بالثقافة السائدة التى تمارس دورها بشكل متزايد (كما يزعم روبنز Robins) من خلال شبكة كوكبية- محلية (36-1991:33).

إن كان كتاب ماكدونالد يؤدى وظيفة نافعة – لا شك فى ذلك – فى توثيقه المفصل لهذه العروض، فمن الضرورة بمكان أيضًا أن يكون هناك معالجة للعروض المتكاثرة التى يتم إبداعها حول نص بعينه . ولعلنا عل هذا النحو نتمكن من تعلم المزيد عن حدود العرض، وعن كتابة التواريخ histories. إضافة إلى ذلك فإن هذه الأسباب تجعل من المناسب هنا أن نتناول ذلك الماضى الذى حظى أكثر من غيره بأكثر أشكال التقدير ، ألا وهو عصر النهضة ، وذلك من خلال بناءه وتمركزه حول نصوص شكسبير . كما أن استحضار الماضى من خلال بعض العناصر المرتبطة بشكسبير يمثل استراتيچية نافعة فى هذا الكتاب. وقد سهلت لى هذه الاستراتيچية إنجاز مشروع لطالما اعتقدت أنه ضرورى : وهو انجاز كتاب عن الإنتاج الثقافى المعاصر لا ينحصر داخل حدود جنس فنى بعينه . ومن ثم أركز هنا بشكل مقصود على الإنتاج الثقافى المرتبط بجنس (أجناس) المسرح/الدراما فى شكلها الأوسع. تنحصر مجمل الكتابات حول التجليات المعاصرة للمسرح/الدراما فى الغالب الأعم داخل منظور غاية فى الضيق : أى أن الأمر ينحصر فى إجراء دراسات مسحية محكومة بعوامل القومية ، أو المؤلف، أو الفترة ، أو اهتمام الباحث. [٢٨] إن النصوص المكتوبة حول المسرح/ الداما المعاصرة (ة) سواء كانت دراسات مسحية، أو متمركزة حول كاتب واحد بعينه تكاد دائمًا تحمل- بشكل مضمر أو صريح- الأجندة الخاصة بمن سيشكل التراث/ تراثًا المعتمد/ معتمدًا والذى ستقدم مسرحياته و/أو تدرس لمدة مائة عام من الآن. فضلاً عن ذلك ، فإنه لكى يصح هذا الزعم لابد من نشر نص

مسرحية، وهو مالن يحدث عمومًا إلا إذا تحولت المسرحية إلى عرض محترف، وربما الأفضل عرضين. إن مايكل فاندن هوفيل Henvel محق تمامًا فى سياق تأكيده على ضرورة وجود "حواريات مسرحيـة" جديدة new dialogics pf theatre، عندما يقول :

> إن النقاد و الأكاديميين المسؤلين عن تشكيل التراث الدرامى المعتمد الذى يكاد يغلب عليه الطابع الأدبى قد درجوا بشكل مستمر على الانحياز بشكل واضح إلى صف الكلمة المكتوبة . أنهم يعتقدون أنه ما لم يكن هناك نص درامى يمكن تحليله، فلا يمكن أن يكون هناك حدث مسرحى يلتفت إليه"

(1991:17)

عوضًا عن عملية توسط mediation تسعى إلى الإقصاء exclude لا الإدراج include، وتسعى إلى التحديد المسبق لأفضل ما فى اللحظة الإنسانية- عوضًا عن ذلك من الأهمية بمكان أن نضطلع بمقارنة معقدة لمسألة القراءة، والاستمتاع بالعمل الفنى، والأمر هنا لا يقتصر فقط على العدد الهائل من المسارح والصيغ الدرامية الموجودة فى هذه اللحظة التاريخية (بغض النظر عما إذا كانت هذه المسارح وتلك الصيغ متاحة من خلال النشر بوصفها أعمالاً فنية)وإنما يرتبط أيضًا بعلاقاتها بالمؤسسات الأخرى المسئولة عن إنتاج المعنى العام . وهنا يشكل استحضار الماضى وسيلة مجدية لإحداث هذه العلاقة، وذلك أننى أشك أنه بالإمكان أن نجد نصًا لا يحيل إلى حدث سابق تلك بطبيعة الحال هى أطروحة "قابيلة التكرار" iterability التى طرحتها ما بعد البنيوية والتى تعنى أنه لا يمكن لأى نص أن يكون ذا دلالة مالم يكن مقابسًا quoter لنصوص أخرى ، وقادرًا فى ذاته على أن يكون مصدرًا للاقتباس [٢٩]. ولعلنا هنا نتذكر أيضًا مقولة چوديث

بتلر Butler التى تحذرنا فيها من أن "اقتباس المعيار" السائد لا يعنى بالضرورة إزاحة هذا المعيار السائد على نحو غاية فى الإيلام، وذلك بوصفه الرغبة عينها التى ينزع إليها الخاضعون له ، والأداء الذى يؤتونه" (1993:133) – وقد يطال هذا التحذير مشروع إعادة قراءة شكسبير على نحو "راديكالى" وذلك بشكل واضح.

الأمر المؤكد أن قابلية نصوص شكسبير للتكرار تم تناولها من قبل . وكما يقول جارى تيلور Taylor فإن مشروع business "إعادة خلق" reinventing شكسبير هو مشروع ممتد وحتمى فى آن (1990). لقد قام كل جيل من منتجى المسرح ونقاده بابتداع شكسبير الخاص به، وليست اللحظة الحاضرة استثناءً من ذلك . الأمر الهام بالنسبة لعمليات إعادة الابتداع المعاصرة هو موقعها فى اللحظة التاريخية التى يتحدث عنها چيمسون، فضلاً عن موقعها فى المجال العام للإنتاج الدرامى – أى الكيفية التى يشتبك فيها الماضى مع ما يسمى بالأعمال الأصلية . إن كتاب روبى كون Cohn الذى يحمل عنوان فروع شكسبيرية حديثة (1976) *Modern Shakespearean Offshoots* وفصلها المعنون "شكسبير يمينيًا ويساريًا " المنشور ضمن كتابها الأحداث الذى يحمل عنوان *الرجوع عن الواقعية* (1991) *Retreats from Realism* تعد جميعًا مثالاً على ما أقصده فيما تقدمه من قراءات للدراما البريطانية المعاصرة التى تعالقت بشكل ما مع فعل شكسبيرى سابق. إن ما تقدمه كون من توصيف مفيد لمجمل الأعمال الدرامية البريطانية التى ترتبط بشكسبير من خلال علاقات واضحة بشكل أو بآخر – هذا التوصيف يعنى – كما تقول كون – "أن إحدى طرق الهروب

من الواقعية المعاصرة تكمن فى التعامل مع شكسبير بوصفه أحد معاصرينا، وهو الأمـر الذى ينطوى على مفـارقـة" (1991:49). فـحص مـايكل سكوت Scott فى كتابه المعنون *شكسبيـر ومؤلف الدراما الحديث* Shakespeare and the Modern Dramatist (1991:49) عـلاقـات شبيـهـة، مـركـزًا على الكيـفـيـة التى "حـاول بهـا مؤلفو الدراما المحدثون الذين يصدرون عن وضعيات أونطولوچية مختلفة أن ينزعوا الألفة defamiliarise عن شكسبير" (1989:136).

إن مايدفعنى إلى العودة إلى هذه المنطقة من جديد هو إحساس بالحاجة إلى توصيف وافٍ من الناحية النظرية للوظيفة التى يلعبها الماضى (تقر كون نفسها فى مقدمة كتابها *الرجوع عن الواقعية* بافتقار جيلها إلى الممارسة التى تستند إلى أساس نظرى واضح)، فضلاً عن إحساس بالحاجة إلى وجود"ريبرتوار" أكثر اشـتـمـالاً، بحيث لا يضم فقط المحاولات البـريطانيـة التى راجعت الماضى، أو مـجـرد الأعـمـال الدراميـة التـى تظهـر علـى المسـارح الرئيـسيـة فى العـالم الناطق بالانجليزية. [٣٠]

لا يعنى ذلك أن عملية إعادة خلق الماضى واحدة فى كل الجغرافيات موضع البـحث هنا- الأمـر عكس ذلك تمامًا. إن هذه الدراسـة هي بالأحـرى مـحـاولة لرصد الاقتصاد الكوكبى المتجانس الذى يتجر بشكسـبـيـر من خلال الممارسـة المسرحيـة السـائدة، فضلاً عن الممارسـات غير المتجانسة التى تبتنى construct أكثر من صيغة شكسبير بحيث تتناسب مع الاقتصاديات المحلية الخاصة. وعلى الرغم من محاولتى إدراج أمثلة على كافة أنواع التجارب التى جسدت الماضى، فإن هذه المحاولة لا ترمى إلى الموسوعية؛ فأنا على وعى تام بأن هناك العديد

من الأمثلة الأخرى المتاحة حتى لو قصرنا الماضى التاريخى على شكسبير، ودائرة المحيطين به بشكل مباشر [٣١] . لم أسع هنا إلا إلى الجمع بين مجموعة عروض قد لا تسمح الظروف بتأملها معًا فى دراسة أخرى، على هذا النحو؛ وفى بعض الحالات قد لا تتاح الفرص لتأملها على الإطلاق. موجز القول أن هذه العروض هى تلك التى أثارت اهتمامى. [٣٢] آمل أن يشتبك هذا "الكولاج" مع محاولات القراء تمثيل الماضى، وأن يتمخض هذا التفاعل عن مزيد من الاستكناه لما يصدر عن الحنين من تصورات وآثار.

شكسبير مصدراً للسلطة

> استخدم شكسبير - ربما أكثر من أية شخصية أخرى في الثقافة الغربية - للحفاظ علي قناعات معينة إزاء النصوص والتاريخ، والأيديولوچيا، والنقد ... يؤدى شكسبير وظيفته في العديد من المجالات بوصفه شكلاً من أشكال لغة الإسبرانتو الثقافية.
>
> ***(Jean E. Howard and Marion O'Connor 1987:4)***

> ليس هناك جديد. هذا فصل تقليدى. سياسة ، ولا مضيعة للوقت. إنهم يعرفون ما سيحصلون عليه، أعطهم إياه. أعطهم الآن النكات التافهة التي يتطلعون اليها.
>
> ***(توماس في مسرحية The Clink لمؤلفها ستيفن چيفريز (Stephen Jeffreys***

يدل عرض حلم *منتصف ليلة صيف* الذى قدمه ليباج، وعرض *Les Atrides* الذى قدمته منوشكين علي الطلب الشديد علي بقايا الأرشيف النصى التى تُبث

فيها الحياة، كذلك فإن هذه العروض بما تحظى به من تمويل جيد، وإقبال شديد تبرز - من خلال لغة العرض المسرحى - الأطروحات المتعلقة بالتاريخ والتى أشار إليها هذا الفصل فيما سبق يمكن أيضًا لهذه العروض أن تلعب وظيفتها بوصفها علامات تحيل إلي التنظيم الاجتماعى المعاصر: "لقد أصبح مجتمعنا مجتمعًا مرويًا recited بمعانٍ ثلاثة: فهو مجتمعٌ تتحدد معالمه *بالقصص*... *وبمقابسات القصص، وبإعادة* مقابسة هذه القصص بشكل لا ينتهى، (de Certeau 1984, 186- تأكيد الألفاظ كما في الأصل). غير أن عمليات *إعادة* المقابسة اللانهائية (والتى يمكن القول بأنها متنافرة غالبًا) يمكن أن تتمخض عن آثار تتجاوز الحقل المعرفى الذى توحى به عملية *إعادة* المقابسة، فربما علينا أن نستكنه ذلك بوصفه ممارسة توليدية generative. في سياق الحديث عن شكسبير، وبعيدًا عن إعادة المقابسة التي تتجسد في العرض المسرحى، هناك بطبيعة الحال نشاطًا موازيًا ومساويًا في قوته وزخمه، ويتجسد في البحث الأكاديمى.

إن كان من قبيل البدهيات الآن الزعم بأن الإنسانيات "في أزمة" (وهو موضوع يستعرضه باتريك برانتلينجر Brantlinger باقتدار في الفصل الافتتاحى من كتابه المعنون ***آثار أقدام كروزو*** (***crusoe's Footprints***) فإن أحد أعراض تلك الأزمة يتمثل في تكاثر الخطابات الأكاديمية، كما يتمثل في هذا المدى من القراءات التي تزعم لنفسها الرواج داخل الفصل الدراسى وخارجه. داخل هذا الحقل المعرفي المتكاثر - أقصد النقد الأدبى - وداخل إطار الإنسانيات لا تجد ما يضاهى أو يجارى مجال الدراسات الشكسبيرية في توسعها وامتدادها. عندما يعلق برانتلينجر بسخرية علي ما تعقده رابطة اللغة الحديثة

من ألف جلسة وجلسة فكرية ومجانية Modern Language Association للجميع (يعجز الملك شهريار أن يبقى مستيقظًا أثناءها - لكن لعل الأمان يكمن في أعداد الجلسات، وما يحدث فيها من هرج ومرج)، (1990:14) يفوته الإشارة إلي أن بعضًا من الألف جلسة وجلسة تجذب (وتتطلب بشكل مساوٍ) جمهورًا أكثر مما تجذبه الجلسات الأخرى. كما أن بعضًا من هذه الجلسات تحقق لنفسها جمهورًا أوسع بكثير من الجمهور الأصلى الذى تستوعبه القاعة. تقوم مجموعة المقالات التي نشرها كامبس Kamps في كتاب بعنوان *شكسبير في اليسار واليمين* *Shakespeare Left and Right* أساسًا علي أربعة أوراق بحثية "قدمت أول الأمر في جلسة خاصة عقدتها رابطة اللغة الحديثة بعنوان "دور الأيديولوچيا في النقد، والنقد الشارح المتعلق بشكسبير" في واشنطن عام ١٩٨٩، (1991: ix). يعود النزاع - كما يسميه كامبس إلي انتشار التأويلى

الراديكالى الذي يروج له اليسار والذى يحدث الأثر التالى علي اليمين (أستخدام هنا فئتى اليسار واليمن كما يستخدمان في عنوان، ونص كتاب كامبس):

> يوجد اليوم إحساس بالخوف العميق لدى العديدين منهم (اليمين) بأن اليسار سيحكم سيطرته قريبًا علي أقسام اللغة الإنجليزية، والمقررات الدراسية، والمجلات المتخصصة، والصحف الجامعية - وهذا التخوف يتجلى في الدعوة إلي إنقاذ التراث المعتمد والتقليدى الخاص بالحضارة الغربية من محاولات رفعه من كتب المختارات الأدبية anthologies، والمقررات الدراسية ليحلى محله أدب المرأة، وأدب الأقليات، وأدب المتأدلجين ideologues. (1991:2)

موجز القول أن الفترة منذ ١٩٨٠شهدت تغيرًا هائلاً في ممارسة النقد الأكاديمى المتعلق بشكسبير وغيره من كتاب الدراما في عصر النهضة. يكفينا لتأكيد هذا الزعم - أو ما يزعمه كامبس - نظرة سريعة علي *فصلية شكسبير* *Shakespeare Quarterly* الصـــــادرة عن Folger Shakespeare Library. في مجلد عام ١٩٨٠ ضمت المقالات المنشورة عناوين من قبيل "بناء *الملك لير*، و"مسرحية *العاصفة* لشكسبير: الرجل الحكيم بوصفه بطلاً"، و"المنطق في مواجهة العالم المتهرىء في الكوميديا الشكسبيرية، و"التيمات النقيضة، والصياغة الدراماتورجية لمسرحية *هنرى الخامس*. [٣٣] وفي وقت لاحق على ذلك (خريف ١٩٩١) تظهر المجلة حاملة العناوين التالية: "(انتقدنى بحصافة": الازدراء الكوميدى، والوعى الطبقى عند شكسبير، و"وثائق في الجنون": قراءة الجنون والجنوسة في مآسى شكسبير والثقافة الحديثة الباكرة، و"أين الأمهات عند شكسبير؟ خيارات تمثيل الجنوسة في عصر النهضة الإنجليزي"، [٣٤]. تكشف هذه العناوين الأخيرة عن اهتمامات مدارس نقدية من قبيل المادية الثقافية، والنسوية، والتاريخانية الجديدة، وهذه المدارس إن كانت قد ظهرت عام ١٩٨٠ إلا أنها تسيدت الدراسات الشكسبيرية مع مطلع التسعينيات. وكما يشير جارى تيلور فيما يسطره من تاريخ ثقافى لشكسبير، والصناعة التي تقوم علي شكسبير، فإن التقنيات والمفردات النقدية نأخذها الآن (وللمرة الأولى) عن كتاب لا يُعتبرون، ولا يعدون متخصصون في عصر النهضة - وإنما نأخذها عن ديريدا، ولا كان، وبارت، وفوكو، وويليامز، وهال (وهؤلاء يعبرون بطبيعة الحال عن عرض آخر من أعراض أزمة الإنسانيات، والذى يسميه ماركيور J.G. Marquior إسهال النظرية "theorrhea") [٣٥]. رغم ذلك فإن تيلور يجعل

قراءه علي وعي كافٍ بحيث يخبرهم بأن الأنموذج النقدى critical paradigm لا يمكن تجنبــه: ذلك أن هذه النمــاذج نتــاج لحظة تاريخيــة، ويلزم علي النقــاد استخدامها لسرد قصص عن ذواتهم (364 - 362 :1989). لذا شئنا أم أبينا فإن القصص التي تحكى الآن من خلال القراءات التي تقدم لشكسبير وآخرين- داخل إطار الإنتاج الأكاديمى الخاص بعصر النهضة - هذه القصص تختلف عن تلك التى كانت تحكى عام١٩٨٠.

وفي إطار بروز هذه الطرائق الجديدة لمسرحة نصوص قديمة أصبحت الكلمة الرائجة اليوم (أو ربما علي مدار العقد الماضى) هي الراديكالية. إن الحقيقة الحتمية التي تمخض عنها النقد المتخصص في شكسبير - سواء بالنسبة لليسار أو اليمين - هو ضرورة ترسيخ أهمية شكسبير داخل المؤسسات المختلفة. إن توصيف چان هوارد ,Howard ومـاريون أوكونور O'Connors لشكسبير باعتباره "شكلاً من أشكال الاسبرانتو الثقافى، يؤكد هذه النقطة بشكل دقيق. إن كانت تلك الحقيقة تبدو واضحة جلية داخل التراث البريطانى كما تزعم مارجو هاينيمان Heinemann في مقالها الجميل الذى يحمل عنوان "كيف قرأ بريشت شيكسبير"، (الذي تقول فيه إن شكسبير هناك، يقبع في العمق من الثقافة، واللغة، ووسائل الاعلام، والنظام التعليمى في بريطانيا،(1985:204)(٣٦)) فيجب أن نتذكر أن شكسبير يملك أيضًا فضاءًا كوكبيًا، خصوصًا في العالم الناطق بالإنجليزية. ويذكرنا مايكل بريستول Bristol بأن "شهرة شكسبير الدولية إنما تعزى إلي الأثر الذى تحدثه الدراسات الإنسانية ذات التوجه الإنسانى humanist، والتي تبرز كونية شكسبير، وقدرته علي تمثيل "الوضع

الإنسانى العام، وقدرته علي تجاوز الأبعاد المحلية التي تنطوى عليها الثقافة في خصوصيتها التاريخية، (23 :1990) . ويضيف بريستول ملاحظة أخرى بقوله أن "أحد الدلائل الأكثر وضوحًا علي الأهمية الخاصة التي يحوزها شكسبير في سياسة الثقافة الأدبية داخل أمريكا الشمالية في المرحلة الرأسمالية المتأخرة، هو ذلك الكم الهائل من الدراسات الأكاديمية النقدية، والتعليقات التى لا تزال تتراكم حول أعماله (28 :1990). في إطار الصياغة الراديكالية لمشروع شكسبير سنجد أن نقد كل من التاريخانية الجديدة (الذي يشخصه وولتر كووين Cohen باعتباره توصيفًا ("للاختلاف التاريخى" وإن كان لا يفسر "التغير التاريخى" (32 :1987) والمادية الثقافية (الذى يصف هووكس Hawkes أفضل ما تمخض عنه بأنه يقدم لنا أمثلة مقنعة علي ما يمكن أن يحدثه هذا النقد البريطانى في طابعة التاريخى الجديد، والمسيّس من اهتزاز في الماضى الإليزابيثى، والحاضر الذى أعقب حكم تاتشر، "151 :1992") قد تم توظيفهما بشكل أساسى في تفعيل تحولات النماذج النقدية التي أشرنا إليها.

سيجد القارىء تلخيصات ممتازة للاختلافات بين الأنماط النقدية السائدة فى مقال كووين بعنوان "النقد السياسى لنصوص شكسبير" (١٩٨٧)، ومقال وين wayne بعنوان "السلطة " والسياسة ، والنص الشكسبيرى" (1987)، ومن ثم لا أجدني راغبة فى تكرار ما استعرضاه فى دراستهما. مع ذلك ، فمن الأهمية بمكان إبراز التأثير الخاص الذى أحدثته هذه الممارسات النقدية. إن الرابط الذى يجمع بين هذه الأنماط النقدية هو تجاهلها للاستراتيجية النقدية التقليدية التى "تعالج أعمال شكسبير بوصفها *شعرًا* ، وتعتبر أن وسيطه فى

التعبير هو اللغة، متناسية كل شىء آخر" (Kavanagh 1985:147) . وعندما يعلن چيمس كاڤاناه أنه "إذا كان ثمة ما يمكن قوله عن المسرح الشكسبيرى ، فهو أن هذا المسرح لم يكن يقصد له أن يتورط فيما نسميه الآن "الأدبية" (1985:147) فهو بذلك يبرز ذلك الرابط بين هذه المنهجيات النقدية المتمثل فى الأداء الاجتماعى - الأيديولوچى للنصوص المصدر source texts. وفى الوقت الذى أخذت فيه هذه الجهود النقدية بعين الاعتبار ذلك الأداء (بمعناه الأوسع- على المسرح، وأيضًا تداخله مع الممارسات الاجتماعية) فإن الوضعيات المتعلقة بالجنوسة، والطبقة، والعرق، والممارسة الجنسية قد دخلت مرة أخرى إلى الساحة على نحو يجعل كلاً من التأويل التقليدى ذى الطابع الإنسانى، والحنين الجمعى يسعيان إلى إبطال مفعول هذه الوضعيات. ينشغل جانب من هذه الطاقة النقدية بالممارسة الدرامية الإليزابيثية، بينما يصر جانب آخر على الاهتمام بتلك الممارسات الدرامية التى تبث الحيوية فى المسارح المعاصرة.

مرة أخرى أشير إلي وجود اهتمام مقصود بالمسرح البريطانى (كما هو الحال مثلاً فى دراسة آلان سنفيلد Sinfield التى تحمل عنوان "شكسبير الملكى : المسرح وصناعة الأيديولوچيا" (1985c)، وهى بمثابة تذكرة مفيدة بالرواج الحالى الذى يلقاه شكسبير بوصفه مصدرًا للقوة الملكية)، إلا أن هناك العديد من الأمثلة القومية الأخرى، التى تكاد تشير دائمًا إلى ذلك الإحكام الذى يتسم به "التعليم" الامبريالى. يلفت مارتن أوركين Orkin - على سبيل المثال- انتباهنا إلى هذه الوظيفة بعينها عندما يقول :

"فى جنوب أفريقيا- كما هو الحال غالبًا فى غيرها من بلدان عالم الاستعمار، وعالم ما بعد الاستعمار - كان أغلب من عالج نصوص شكسبير من أفراد الطبقة الحاكمة المتعلمة والناطقة بالإنجليزية؛ والتى كانت معالجاتها لشكسبير فى الأساس وسيلةً للبرهنة على ارتباطهم الوجدانى بالمراكز الامبريالية والاستعمارية من ثم تصبح حيازة نصوص شكسبير، ومعرفتها قرينة على حيازة السلطة... لقد أضحى شكسبير بالنسبة لأفراد الطبقة الحاكمة المتعلمة أحد دوال Signifier "الحضارة" وهو أمر مريك، ومن ثم لا يجب أن ننسى أن شكسبير فى جنوب أفريقيا أيضًا أحد دوال "حضارة" الأبارتيد البيضاء. إن مثل هذه الشبكة من الاستخدامات التى توظف شكسبير لا تخترق فقط مؤسسات التعليم، ووسائل الاعلام، والمسرح السائد، والهيئات الثقافية العامة، وانما تخترق أيضًا تفكير بعض التكتلات الكبيرة فى البلد التى تملك رأس المال.

(1991:235)

فى مثل هذه الشبكة من الاستخدامات نجد أن فهم ظروف الأداء (فوق الخشبة، وداخل الفصل الدراسى) ليس إلا ساحة نزاع يمكن داخل حدودها مساءلة وترسيخ الخبرات المعاصرة، وتجليات السلطة:

إن شكسبير فى نهاية الأمر يكتسب دلالته داخل هذا المناخ الثقافى [الخاص باليمين الجديد] بوصفه تجسيدًا متميزًا للقيم الغربية، وبوصفه عنصرًا أصليًا داخل المقرر الأساسى الخاص بالثقافة الغربية. ومن هذا المنطلق فإن التأويل الصحيح للمسرحية له علاقة بالمصلحة القومية.

(Bristol 1991:32)

أما بالنسبة لفريق "الراديكاليين" ، فلابد من وجود أثر ثقافى ما ضمن عملية تفكيك الآليات الملازمة للسلطة، والآليات التى تخدمها - تلك الآليات التى تصدر عن ، هذه المجموعة من النصوص وتصاحبها . يختم دوليمور Dollimore تقييمه الخاص "لشكسبير والمادية الثقافية" والتاريخانية الجديدة بالقول:

> إن الحاجة إلى كشف فعالية وتعقد عملية الإحتواء containment بطابعها الأيديولوچى... والرغبة فى الكشف عن هذه العملية تحمل فى ذاتها الطابع المعارض، وتدفعها المعرفة (المؤلمة مع ذلك) بأن هذه العملية مشروطة تاريخيًا، ومنحازة.

(1985:15)

هناك كتاب آخرون مثل بريستول يتخذون موقفًا أكثر إبهامًا ؛ يقول بيستول :

> تمتلأ المؤسسات فعليًا بالذوات الاجتماعية التى قد يكون لها الأچندة الخاصة بها والتى تختلف بشكل جوهرى عن الأچندات التى تلزمها بها هذه المؤسسات منذ البداية. ويفترض أن يكون تحرير تلك الطاقات الكامنة التى تملكها هذه الذوات هو الاهتمام الأكبر الذى يشغل برنامج بحثى تدفعه النظرة النقدية . إلا أن هذا الاهتمام لا يمكن تحقيقه من خلال عملية إعادة مسرحة جديدة للنص النقيض للقيم المعيارية، ولا من خلال قول أمور محظورة عن شكسبير.

(1990:61)

إلا أن ذلك بطبيعة الحال لم يمنع العديد من الأكاديميين وممارسى المسرح عن محاولة فعل ذلك الأمر بعينه .

فى مسرحية ستيفن چيفرى التى تحمل عنوان *The Clink* (1990) والتى تدور أحداثها فى لندن فى نهاية حكم الملكة اليزابيث الأولى ، نجد أن أغلب الفعل الدرامى ناتج عن التناقض فى فهم الحدود الفنية للكوميديا . يؤكد توماس (كما يشير إلى ذلك المقتطف المشار إليه فى فاتحة هذا الجزء) على ضرورة الاستمرار، ذلك أنه لا غبار على "عدم وجود جديد" . من ناحية أخرى نجد أخيه لوسيبيوس Lucius (الذى يمثل النصف الآخر من الفعل الدرامي المزدوج الذى يشكلانه معًا) وهو يزعم وجود أسلوب جديد في الأداء ، أسلوب يمكنه من الحصول على راعٍ فنى Patron ثرى، ويحظى بمكانة هامة. لكن محاولات لوسيوس تجاوز "قواعد" الممارسة الكوميدية تتغير فى اللحظة التى تستغل فيها هذه الممارسة لأغراض سياسية مختلفة تمامًا: إذ يتحول لوسيوس إلى مجرد وسيلة تمكن العرض البريطانى من تحقير منافسى إنجلترا من الأوروبيين بشكل بالغ. أمام هذه المخاطر يصبح قدر لوسيوس أبعد ما يكون عن الفكاهة، حيث يتم إرساله إلى عارضة مرساة نهر التيمز المتجمد حيث يحتمل أن يلقى حتفه متجمدًا لو ظل النهر فى حالة التجمد، ولو ذاب النهر فسوف يموت غرقًا . يصف لوسيوس هذه المحنة العصبية بالقول أنها "عقاب أشبه بعقاب يعقوب. تحمل هذه المحنة طابعًا فكريًا أكثر مما تعودنا" (Jeffres1990:84) وفى المشهد الذى يلتئم فيه شمل الأخوين على النهر المتجمد تبرز حدود الكوميديا:

توماس : أخبرنى – هل سارت الأمور على مايرام فى الكوميديا الجديدة؟

لوسيوس : أعجبتهم ، نعم . أعجبتهم كثيرًا ، فقط ...

توماس : أزعجت أحدهم .

لوسيوس : نعم ، نعم ، صحيح . أن يكون المرء فكهًا عليه أن يواجه مسئوليات معينة .

توماس : لم أكن أعرف .

لوسيوس : ماذا ؟

توماس : ثلاثة أيام بدونك، فى أداء هذا الفصل. لقد أدركت أننى لست فكهًا.

(الكلام المقطوع فى الأصل, 1990:83)

إن تجاوز مجموع الممارسات التى تشكل الجنس الفنى يستدعى إنزال العقوبة بموجب القانون؛ كذلك إذا قمت بأداء هذه الممارسات ذاتها دونما خطأ أو انحراف فإنك تخفق فى إرساء دعائم هذا الجنس الفنى تمامًا. عندما يؤدى الأخوان معًا يشكلان نوعًا من التكافل بين التجاوز والانتظام ، وهو ما يؤكد فعالية القانون . ولكن عندما يتوقف هذا الأداء ويتبدى فى عناصره المنفصلة، تبين الحدود الجبرية والاخفاقات. يستند تراث الكوميديا إلى افراط فى ممارساته الخاصة، وهذا الافراط يتم توظيفه واستعادته لصالح تشكيل هذا التراث. [٣٨]يعتبر هذا العرض إلى حدٍ ما من نوعية العروض التى يستهدفها ذلك النقد المنشغل بإعادة تدوير recycling، وإعادة معالجة، وإعادة قراءة، وإعادة النظر فى شكسبير .

الواضح أن أغلب النقاشات البحثية المتعلقة بمسألتى المعالجة وإعادة المعالجة تنشغل بالكيفية التى تتم بها معالجة درة تاج التراث الأدبى/الدرامى المعتمد فى بريطانيا (وفى الدول الناطقة بالإنجليزية) لصالح عمليات اجتماعية ذات أبعاد ثقافية وتاريخية. تؤكد معظم تلك العمليات على الملامح المحددة، والسمات الفارقة التى تميز النماذج الاجتماعية؛ وتحاول بعض هذه العمليات إلقاء الضوء على الظروف التى تتطلب وجود هذه الملامح وتلك السمات عينها ، والتى تستكمل تفاصيلها أيضًا . وإذا أخذت في الاعتبار التوجه اليسارى (أو مدعى اليسارية) القوى الذى يقف خلف الدرس الأكاديمى الشكسبيرى الحديث، والذى كنا قد وصفناه قبلاً فى هذا الفصل ، لوجدنا أن هناك زخم فى الإنتاج الأكاديمى الذى يقترح ويفحص الظروف التى (قد) تتم فى إطارها عمليات إعادة المعالجة بشكل مناقض للقيم المعيارية التى تنطوى عليها الممارسات الثقافية السائدة.

يتفرع من هذا التوجه النقدى نموذجان محددان جديران بالاهتمام الخاص. أحدهما يتمثل فى إعادة تدوير recycling شكسبير بغية فحص التصورات الخاصة بالتاريخ؛ أما الآخر فيتمثل فى تحرك النقد الشكسبيرى فى اتجاه الدراسات الثقافية. فيما يتعلق بالتاريخ أود بداية أن أنظر فى مثالٍ من مجال العرض المسرحى، ألا وهو الرؤية التى قدمتها آريان منوشكين لمسرحية *ريتشارد الثانى* (١٩٨١)، والتى وصفتها دنيس كيندى Kennedy بأنها شكسبير فى ثوبه الاستشراقى، وهى الرؤية التى "أحرزت نجاحها من خلال ما قامت به من إزاحة هائلة للمواقع الثقافية" cultural dislocation (1993a:296). تكمن المفارقة فى

أن منوشكين اختارت العمل على شكسبير لما يتصف به من لا تزمن (وجود خارج الزمن) انظر الهامش اسفل الصفحة timelessness ، ولأن مسرحياته مثلث شكلاً من أشكال الفضاء النصى المحايد. وهنا تعتبر كيندى على صواب عندما تبرز مخاطر المنهج المسرحى التثاقفى intercultural الذى ينزع النصوص من الشروط والظروف التى سمحت بتجسدها لفظيًا : (٣٩)

> الأمر المؤكد أن منوشكين نجحت فى تغريب شكسبير عن جماهيرها ، كما نجحت فى إبراز تلك الآخرية otheress المدهشة التى تنطوى عليها الحكايات الخرافية. لم يكن ثمة خطر فى أن تتجاوز المركزية الإنجليزية فى ردود أفعالها إزاء هذه العروض. ورغم ذلك فإن إصرارها علي فرض أنماط أجنبية رائعة على المسرحيات التاريخية كاد أن يباعد بينها وأية معانى سياسية وتاريخية، ترتبط بالعصر الاليزابيثى أو تمت بصلة بالوقت المعاصر . كانت مسرحية ريتشارد الثانى وقت شكسبير مسرحية سياسية على نحو مثير للخطر ، وذلك لأنها تعرض لإبعاد ملك عن عرشه، وهو أمر لا يرغب الكثير من الملوك فى رؤيته مجسدًا بشكل علنى على خشبة المسرح ... إلا أن منوشكين كانت مهتمة بالأسلوب، واستبدلت بالتجربة الاجتماعية التى ينطوى عليها النص تجربة جمالية مؤثرة.

(1993a:296-297)

أتصور أن عرض *ريتشارد الثانى* كما قدمته منوشكين فى إطار جمالى تغلب عليه التقاليد المسرحية الخاصة بجنوب آسيا قد أكد على استحالة خلق عرض

* *الأقواس من وضع المترجم*

مسرحى تثاقفى مسئول عندما تنفصل أجرومية التعبير عما ترتبط به من زخم تاريخى. لكن رغم ذلك فإن مجرد السعى إلى الغواية الجمالية يكشف عن وجود التاريخ. إن ذلك السعى يكشف عن مجموعة الظروف الخفية التى تتجسد صوتًا وحركة، والتى تتمخض عن تلقى بصرى/سمعى. يتجلى ذلك فى توصيف كيندى لاستجابة الجمهور فى عرض *ريتشارد الثانى* : "لاحظ بعض المتفرجون بأسى... النقائص الموجودة فى الأبعاد الفكرية، والأبعاد المتعلقة باليمين" (993b:87) إن كانت منوشكين قد أصرت علي تقديم مسرحية تاريخية فى صياغة لا تاريخية ahistorical (الكلام مقتبس فى Kennedy 1993b:286) فإن المؤتمر الذى نظمه القسم البريطانى فى الرابطة الدولية لنقاد المسرح لفحص أطروحة يان كوت Jan Kott فى كتابه *شكسبير معاصرنا* انظر الهامش بعد ما يقرب من خمس وعشرين سنة من صدوره عام ١٩٦١ قد أتاح مرتكزات مختلفة تستند إليها النظرة التاريخية. بينما يعلن كوت سخريته من توجه يضع شكسبير "فى لا زمان ولا مكان بعينه" (Elsom 1989:15) ، فإن مايكل بوجدانوف يناقش المسألة ذاتها قائلاً :

> عندما أشرع فى عمل بروفة مع فرقتى متعلقة بمسرحيتى هنرى الرابع وهنرى الخامس أبحث عن الطريقة التى كان يتم بها التعامل مع الظروف السياسية آنذاك ، أجد نفسى أمام خطوط موازية موحية لما يحدث الآن . لقد كنا نمارس الحكم على نحو مقزز فى القرن الرابع عشر، ومازلنا نمارسه على نحو مقزز اليوم.

(مقتبس فى Elsom 1989:17)

---

* ترجم جبرا إبراهيم جبرا هذا الكتاب إلى العربية تحت العنوان ذاته المترجم]

يؤكد بوجدانوف بشكل محافظ على استمرارية التاريخ بمعناه العام، وبدلالته الخاصة، فى الوقت ذاته الذى يبرز فيه عملية المحافظة conservation هذه ، وما يرتبط بها من قسر للنصوص .

إن إصرار بوجدانوف على أن شكسبير مازال، ولابد أن يكون "معاصرنا" يستند إلى قراءة حريصة ودقيقة للتاريخ الذى يتم مسرحته فى النص الأصل. يرى بوجدانوف أن العلاقة بين التمثيلات المختلفة للملابسات التاريخية هى التى تلهم المسرح، وتتمخض عنه . إن مشروع جرييم هولدرنس Holderness فى كتابه الذى يحمل عنوان *إعادة تدوير شكسبير (1992) Shakespeare Recycled* هو تحديد ملامح الطابع التأريخى Historiographical الأولى الذى تحمله مسرحيات شكسبير التاريخية، وهو يضطلع بهذه المهمة من خلال قراءاته للمسرحيات كل على حدا، فضلاً عن قرائته للأسئلة المنهجية التى تتعالق بمثل هذه القراءات . فضلاً عن ذلك يلفت هولدرنس الانتباه إلى ما ينطوى عليه الجنس الفنى للمسرحية التاريخية من مرونة تجعلها تجمع بين الأنماط الشعبية الرومانسية ، والبحث التأريخى . كذلك تسمح المسرحية التاريخية "بحدوث تفاعل بين الأيديولوچيات المتنوعة، والتى قد تكون متخاصمة" (Holderness 1992b:17) . تختلف المسرحية التاريخية عن التاريخ فى قدرتها على أداء خطابات الماضى بوصفها فانتازيا، واضعة بذلك الشخصيات والأحداث فى دائرة "ماذا لو"؟. ومن الواضح أن المسرحية التاريخية تشكل فضاءًا خلاقًا لتجسيد الماضى فى الحاضر، ولتجسيد الماضى بوصفه حاضرًا، و"يميز هولدرنس فى فحصه للعروض المسرحية التى قدمت عن مسرحيات شكسبير التاريخية بشكل

واضح ومحدد بين إعادة تقديم النص بشكل رجعى reactionary ، وإعادة تقديمه بشكل تقدمى؛ وبين العروض المصممة للحفاظ على تماسك أيديولوچيا الوحدة القومية فى عده تيودور، والعروض التى تبث الحياة فى الظروف التاريخية الخاصة بمسرح شكسبير على نحو يجعل من مسرحة التاريخ مداخلة ثقافية راديكالية" (1992b:128-129) . إن ما يقوم به هولدرنس من توظيف "للمونتاج المعقد" فيما يتعلق بنصوص شكسبير التاريخية (1992b:227) يشكل إطارًا نافعًا لإنتاج المادة التاريخية (ليس فقط فيما يخص شكسبير) التى تضع فى اعتبارها التباينات الديموغرافية، والجغرافية . كذلك فإن هذا الإطار من شأنه أن يجسد التعقيدات التى تنطوى عليها التشكلات الاجتماعية ، لا مجرد أن يقوم بوضعها فى مكانها على الخط المتصل الذى يمثل التاريخ فى معناه العام. يكشف ذلك عن حاجتنا فى المجتمعات المختلفة والمتباينة إلى أن نكون أكثر قدرة على التعامل مع المنتج الثقافى الذى يحظى بانتشار كوكبى ، وإدراك تلك اللحظات التى يتشظى فيها اقتصاد الفرجة فى مجتمع ما فى استجابته إزاء هذا المنتج.

فى دراسة عن "المسرح الامبريالى فى الهند" فى القرنين التاسع عشر، والعشرين تضفى كريستين مانجالا فروست Mangala Frost تعقيدًا على علاقة المواجهة الواضحة بين إنجلترا والهند ، وترصد انتشارdissemination صيغة المواجهة تلك من خلال مؤسستى المسرح والتعليم. [٤٠] إن رصدها لتواريخ العرض التى تتنافى مع هذه الصيغة (منها على سبيل المثال مشاركة بايشناڤاكران أودى Baishnavchran Auddy بالتمثيل فى العرض البريطانى لمسرحية *عطيل* والذى قدم فى كلكتا عام ١٨٤٨) لا يكشف عن القلق العرقى فحسب (وهو أمر ملموس

بالتأكيد) وإنما يكشف أيضًا عن لحظات إدراك التوترات السياسية التى أدت إلى مثل هذا القلق . إن فحصنا للتأثير الذى تحدثه اقتصاديات الإنتاج والتلقى المعقدة على أى تجليات "لتاريخ المسرح" (وهو ما تفعله مانجالا فروست) سوف يزيح كافة أشكال الثنائيات التى تعمل على الحفاظ على الرؤية الثقافية السائدة (Frost 1992). وكما يفعل هولدرنس فى إعادة تخيله للمسرحيات التاريخية تقوم مانجالا فروست بطرح تساؤلات جديدة عن حكايات مألوفة، ومعروفة مسبقًا .

يختم هولدرنس كتابه بتحديد معالم ما أسماه "شكسبير" الرجعى الذى يصمم ويبتنى بغية الحفاظ على تماسك تلك الثقافة [البرجوازية] . هناك أيضًا "شكسبير حر" Free Shakespeare ينطوى على قدرة على زعزعة هذه الثقافة، ودفعها فى اتجاه التحول الاجتماعى" (1992b:232) . هذه الصيغة الأخيرة التى يتحلى بها شكسبير هى التى تدفع ماروفيتز Marowitz إلى "إعادة تدوير" recycle شكسبير، وهى عملية تنطوى على استعادة شكسبير وتحريره من أغلال البحث الأكاديمى ، والتناول المسرحى . يهاجم ماروفيتز كل من الباحث الأكاديمى، والممارس المسرحى لتبنيهما منهجًا يرى ماروفيتز أنه يسم اللحظة الحاضرة ، و منهج يعمد إلى تحجيم وتسفيه ما ينطوى عليه شكسبير من طاقات. فى مقال له يحمل عنوان "اسجنوا الباحثين! حرروا شكسبير!" يتبنى ماروفيتز على ما يبدو، وعلى نحو مثير للجدل الانحيازات التقليدية فى هذا المجال.. لكن هجومه الواضح على چون راسل براون Brown (بوصفه أستاذًا جامعيًا ، ومخرجًا مساعدًا فى فرقة المسرح القومى الملكى Royal National Theatre)، وعلى ما وصفه ماروفيتز بمغالطة براون - الذى رد على هذا الهجوم

فى نقاط موجزة ومحددة – يكشف عن الهاجس ذاته الذى ابتدأ به هذا الفصل . يقول ماروفيتز:

> من بين الأفكار التى تهجس بها عقول الباحثين جميعًا واحدة كريهة لأبعد الحدود ، ألا وهى محاولة استعادة حساسية العصر الاليزابيثى. حتى لو أمكن ذلك ، ولا أظنه ممكنًا ، فسوف يصبح أكثر المحاولات عقمًا على الإطلاق . ما هى العروض التى قدمت عن نصوص لشكسبير ، وكانت أكثرها إثارة فى وقتنا؟ المستنسخات المتحفية التى تقدم داخل الظروف الخاصة بمسرح الجلوب بعد إعادة خلقها من خلال جهد مضنٍ، أم الأعمال التى صنعت خصيصًا لجمهور ما ، والتى قدمها مخرجون من أمثال بيتر بروك، وبيتر هال ، وتيرى هاندز، وتريفور نان ؟

(1991:58)

يتعمد ماروفيتز – بطبيعة الحال– توجيه الهجوم السافر، إلا أن ما يطرحه من نقد يبرز على نحو بينٍّ الآثار التى يترتب عليها استبعاد السباق التاريخى (أو على الأقل السماح لتأريخ واحد أحادى البعد بأن يكون السياق الذى يمكن أن تظهر فيه المسرحيات).

فى محاولة أخرى لإلقاء الضوء على التجارب الخاصة بمراجعة شكسبير يرى هولدرنس أن قوة التراث (أو الموروث) إنما تكمن فى (عودة) ظهور محاولات إعادة بناء مسرحى جلوب وروز فى لندن . يردد هولدرنس أصداء النظريات التى كنا قد استعرضناها فيما سبق ، والتى تتحدث عن توثين fetishisation الماضى

انطلاقًا من بواعث اقتصادية، فيستعرض البواعث التى تقف وراء مشروع إعادة بناء مسرح الجلوب، ويلاحظ أن المصاعب المبدئية المتعلقة بالحصول على تصريحات لاستخدام الأرض تم التغلب عليها من خلال التذرع بمقولة التواصل التاريخى : ذلك أن الموقع الذى تم اختياره لبناء النسخة الجديدة من المسرح يقع بالقرب من بقايا المسرح "الأصل" الذى تم الكشف عنها بشكل جزئى (1992a:251). لكن حتى لو تم بناء هذه النسخة من مسرح الجلوب باستخدام المواد، والأساليب الأصلية، فإنه سيظل - دون شك - نسخة ، وتذكارًا لعصر، وتجربة سابقين. وكما تقول سوزان ستيوارت Stewart بشكل محدد ، فإنه لا توجد "هوية تصل ما بين هذه الموجودات objects، وما تحيل إليه فى الواقع" (1984:145). وتضيف قائلة :

> يمكن النظر إلى عملية ترميم الماضى بوصفها استجابة لمجموعة من الأوضاع الراهنة غير المرضية ، تمامًا كما هو الحال مع عملية ترميم المبانى التى تنبنى على ترميم العلاقات الطبقية التى قد تكون معرضة للضياع، فإن ترميم التذكار souvenir هو بمثابة صياغة مثالية idealization محافظة للماضى، وكل ما هو بعيد زمنيًا لصالح أيديولوچيا راهنة.

(1984:150)

يقف مشروع مسرح الجلوب - فى موقع متوسط بين مبنى يعاد ترميمه (أى ترميم ماضى طيفى)، وتذكار (أى إعادة بناء أسطورة)، ومن ثم فهو يعبر - على الرغم من الأهداف الطيبة التى تقف وراءه - عن لحظات الانقطاع discontinuities فى التاريخ. يجسد هذا المشروع ما لا نعرفه ، وإن كنا مرغمين

على خلقه، وذلك حتى يتسنى لنا تثبيت أقدامنا فى تجربة الحاضر المضطربة. لعل هذه الأمثلة تمثل بعضًا من المحاولات البارزة لتجسيد الحنين.

إن الكشف عن مشروع حماية أطلال مسرح روز The Rose theatre وما تبعه من معارك يمثل نقيضًا لافتًا لمشروع مسرح الجلوب. كانت حملة "انقذوا مسرح روز" قد بدأت بغية الحصول على إذن للقيام بعملية تنقيب كاملة للموقع، ولوقف خطة للتنمية الإدارية داخل الموقع . (٤٢) وداخل هذا السياق يبدى هولدرنس الملاحظة الآتية: "لقد تم تشكيل كل من مسرح الجلوب، ومسرح روز داخل هذا الخطاب بحيث يتحولان إلى سلسلة من الثنائيات النقيضة الكلاسيكية الطابع من قبيل المركز والهامش، والأولوية الشديدة فى مقابل الأولوية المحدودة ، والشريك الأكبر فى مقابل الشريك الأصغر، وما هو شكسبيرى فى مقابل ما ليس شكسبيرى على النحو الأمثل، وما هو شكسبيرى ناضج فى مقابل ما هو شكسبيرى فى مرحل البدايات ، بل وحتى ثنائية الذكر فى مقابل الأنثى" (1992a:256). ما يعكسه ذلك هو الامتياز الواضح للتراث /الموروث على حساب التاريخ؛ كما يعكس قابلية الشيء للتسويق على حساب الدرس الأكاديمى (Holderness 1992a:256)، لكن ذلك يشير أيضًا إلي عجز هذين الفضاءين عن إعادة خلق الماضى، وذلك أنه رغم كل شيء فإن "الحنين مفتون بالمسافة، لا بما يحيل إليه referent . كذلك لا يمكن الإبقاء على الحنين دونما فقد " (Stewart 1984:145). لو أمكن للمرء فعلاً أن يخبر الظروف الأصلية الخاصة بهذين المسرحين اللذين قدمت فيهما مسرحيات شكسبير، لأدى ذلك إلى القضاء على "الرغبة التى تمنحج الحنين سببًا للبقاء" (Stewart 1984:145). إلا أنه مقدر لنا

أن نكون ذواتًا راغبة، وبالإمكان الكشف عن محددات هذه الرغبة من خلال النقد الثقافى المعاصر المنشغل بالمعالجات المتغيرة التى تتناول شكسبير .

تتحدد هذه الدراسات فى مسارين. يهتم أحد هذين المسارين بدراسة شكسبير بحثًا عن تلك السمات الملموسة التى تأخذ دورتها مرة أخرى فى اللحظة الحاضرة ربما بوصفها دالاً مفارقًا على الثقافة الرفيعة. أما المسار الثانى فيهتم باستدعاء السطور (أو التصورات المهجنة) المأخوذة من مسرحياته، والتى يغتنمها الآخرون لما تملكه من قدرة على الدلالة بطرائق معينة . يستحق كل من هذين المنهجين كتبًا تلقى عليه الضوء . وأود هنا – كما هو الحال فى مواضع أخرى من الكتاب – أن استخدم بضع أمثلة موجزة لإبراز ملامح هذه المعالجات. يفتتح مايكل بريستول Bristol كتابه الهام الذى يحمل عنوان *أمريكا لدى شكسبير، وشكسبير لدى أمريكا* *Shakespeare's America, America's Shakespeare* (1990) بعينة ممثلة ، وهى الخاصة بإعلان يحمل اسم تشارلى التونة Charlie the Tuna. يرى بريستول أن ابتياع سمكة فى حملة دعاية عنوانها "اديها" شكسبيرى do Shakespeare يؤدى وظيفة فى سياقين مختلفين:

> أولاً فإن المعلن يؤكد أن شكسبير يحوز نوعًا من القوة المعيارية داخل إطار الثقافة الأمريكية. إن عبارة "اديها" شكسبير تدل على الرقى الثقافي، ذلك لأنها تضع تشارلى فى خانة "الذوق السليم" good taste وإن كان ذلك لا يعنى أبدًا "المذاق الطيب" tasting good، أى لا يدل على القيمة التسويقية لتشارلى، ثانيًا فإن شكسبير على الرغم مما يملكه من قيمة جمالية معيارية من الوجهة الثقافية، فإنه يعد أيضًا- على ما يبدو – شخصية ذات طاقة تحريرية لا بأس بها ، على اعتبار

أن اتباع مقولة " اديها شكسبير" ينقذ تشارلى من مصير التونة

ذات المذاق الطيب، التى تقطع أوصالها، وتطهى، وتعلب.

(1990:15)

إن تواتر ظهور صورة شكسبير و/أو سطوره لتزكية منتج أو خدمة ما يوحى بأن هذه الصورة وتلك السطور تشكل دالاً يتجاوز ما عده من الدوال الأخرى فى إطار الاقتصاد التسويقى الدولى. إن وجه شكسبير وصوته فى كل مكان بالمعنى الحرفى.

إذًا تجاوزنا مسألة الإعلان (وما يرتبط بها من استحضار الرغبة فى منتج ما، تلك الرغبة التى ترجىء، وتشبع توقنا الحنينى فى آن) لأمكننا أن نجد آثار "شكسبير" نفسها مستخدمة فى تزيين أشياء وظيفية وأخرى غير وظيفية . يقدم لنا كل من برايان لوجرى Loughrey وجرييام هولدرنس قراءة حصيفة وهامة للعلاقة بين صورة شكسبير التى يتم تسويقها (أو استخدامها فى تسويق أشياء أخرى) بتلك التمثيلات الأصلية authentic لملامح شكسبير الوجهية. فى هذا السياق يعلقان بالقول : "يعد وجه شكسبير من الأيقونات التى يعاد إنتاجها أكثر من غيرها فى العالم؛ فهذا الوجه يزين عددًا لا حصر له من أغلفة الكتب، وعلامات الفنادق، والمطاعم، ومفارش المائدة، وعلب الشاى الصغيرة، وعبوات الحلويات، وعلب السجائر ، وأوراق اللعب ، والسيراميك ، وردهات المسارح والمتاحف، والإعلانات، وأوراق البنكنوت" (1991:186) - ويشير المؤلفان لاحقًا إلى مثال أثير لدى يدل على المرونة الأيقونية التى يتمتع بها شكسبير، وهو ما نجده فى النسخة التليفزيونية من فيلم الرجل الوطواط Batman التى ظهرت فى

الستينيات، والتى يظهر فيها "زر التحكم فى مدخل كهف الرجل الوطواط، وقد تم إخفاءه داخل تمثال نصفى لشكسبير" (1991:186). إن استكناه هذين المؤلفين لعمليات استخلاص هذه الصور- مثله فى ذلك مثل تقييم بريستول لإعلان تشارلى التونة – ليس مجرد توسيع لدائرة بحث القضايا الشكسبيرية بحيث تتطرق إلى هوامش أكثر تخصيصًا، وإنما هو إدراك للاسهام الذى تحرزه تلك الأبعاد المادية للتاريخ والتى يتم تمثيلها بصريًا ونصيًا (وليس نصيًا فقط) فى عمليات الشرعنة legitimation الاجتماعية.

فضلاً عن ذلك فإن قائمة الأمثلة التى يعددها كل من لوجرى وهولدرنس فى كتابهما تؤكد على سيادة وتداول شكسبير بوصفه تذكارًا بالمعنى الحرفى، و"ليس مجرد موجودًا object من الموجودات التى تظهر استجابة لحاجة و قيمة استعمالية؛ إنما يمثل شكسبير موجودًا يظهر بفعل متطلبات الحنين التى تتسم بنهم لا يشبع بالضرورة" (Stewartt 1984:135). وإذا تأملنا وضعية شكسبير خارج إطار المسرح، ولكن بطرائق مسرحية على نحو خاص لوجدنا أن "الحنين إلى التذكار يفعل فعله فى المسافة بين الحاضر، وتجربة متخيلة، تجربة كما يمكن أن "تعاش بشكل مباشر". وهكذا تكمن الأصالة فى كل ما هو بعيد عن الزمن والفضاء الراهنين" (Stewart 1984:139-140). لا عجب إذًا أن يستخدم شكسبير استخدامات معاصرة ، وعديدة للغاية.

بالإضافة إلي الخيال الخصب الذى تتيحه أصالة شكسبير القياسية، هناك أيضًا الرقى الثقافى الذى تحدث عنه بريستول فى مثاله الخاص بتشارلى التونة. فى قراءة ألمعية لعملية مقابسة citation شكسبير في جلسات الاستماع الخاصة

بقضية. آنيتاهبل/كلارنس توماس تتناول مارچورى جاربر Garber "صوت شكسبير الباطنى الذى يفصح عن نفسه من خلال واضعى القانون فى أمتنا، وأولئك الذين يتم استدعائهم للشهادة أمامهم" (1993:23) (٤٣) . تتساءل جاربر:

لماذا شكسبير؟ حسنًا ، لأن شكسبير "آمن" Safe؛ فهو ليس بالمترفع تمامًا أو بالمتدنى تمامًا. ليس شكسبير مؤلفًا يمكن أن تتهمه لين تشينى أو زملائها فى الصندوق القومى للإنسانيات بأنه حكر على مجموعة محدودة من المتخصصين، وإنما هو صوتنا الباطنى ، والأبدى، هو صوت الحكمة المتحررة من أسر الجسد.

(1993:28)

سواءً كنا فى بريطانيا أو أمريكا، أو فى غيرهما، فإن شكسبير ببساطة يملك قيمة معيارية . هذه الأمثلة- والعديد من الدراسات مثلها- تؤكد المرة تلو الأخرى على هذه الحقيقة. إن تداول شكسبير وتوظيفه فى الخطابات الرجعية الخاصة باليمين الجديد أمر لا يحتاج إلى إثبات. وإنما ما يصعب إثباته هو "الطاقة التحريرية الكبيرة" التى يتيحها تداول شكسبير أيضًا، والتى يشير إليها بريستول، ويسعى العديد من النصوص التى نناقشها هنا إلى إثباتها .

تتبع الفصول اللاحقة أجرومية [منطق] العرض المسرحى ، وتأخذ في اعتبارها ما يمكن قراءته ، وما يصبح قابلاً للقراءة، وما لا يمكن قراءته إلا فى إطار مجموعات من الظروف المحددة ، والمعينة والمرتبطة بالسياق المحلى الضيق. وتعتمد الرؤية التفسيرية narrative فى هذه الفصول علي الأصوات المتحولة

(وأحـيانًـا المتـعـارضـة) لكل من الممـثل، والمخـرج، ومن يكتب مـراجـعـة نقـدية عن العـمل، والناقـد الأكـاديمى؛ يشـغل كل من هؤلاء فـى لحظات مـختلفـة وضـعـيـة "الحقيقة" ، لكن فـى النهاية لا يمكن لأيهم أن يزعم لنفسـه ملكية هذه الوضـعيـة بوصـفـهـا حـيـزًا ثابـتًـا مـسـتـقـرًا . عند اسكان الماضى تضطر التواريخ النقـيـضـة Counter histories إلى أن تبـحث لنفـسـهـا عن صـوت وجـسـد . أى أنهـا تبـحث لنفسـهـا عـن عـرضـهـا الراديكالى الخـاص بهـا الـذى سـيـزحـزح رؤى ، ووضـعـيـات أخرى تشغل مكان الحقيقة . وهنا يخبرنا كونرتون Connerton :

> إن مـا تفـتـقـر إليـه تواريخ حيـاة أولئك الذين ينتـسـبـون إلي جماعات ثانوية هو تحديدًا تلك الشروط المرجعية التى تقضى إلي ، الإحساس بوجود مسار خطى، وصيغة سردية مسلسلة : كذلك فإن أهم ما تفتقر إليه هذه التواريخ فيما يتعلق بالماضى هو وجـود مـفـهـوم شـرعنة الأصـول، كـمـا تفـتـقـر فـيـمـا يتـعلق بالمستقبل إلى الإحساس بتراكم السلطة أو المال ، أو النفوذ.

(1989:19)

فى مقـابل مثل هـذا المسار الخطى الذى يتذرع باسم شكسبير، فـإن مراجـعتى الراديكالية للنصوص التى تجـذب اهتـمامى لا يمكن أن تتسق بسـهولة مع الرؤية التـفـسـيـرية للنقـدْ الأكـاديمـى. إن اللغـز الذى يسـعـى هذا الكتـاب إلي فـضـه هو الكيفية التى تحاول بها التواريخ النقيضة تقديم مثل هـذا العرض المتحول.

الفصل الثانى

العرض المسرحى وتوالده :
سبعة عشر تصوراً للملك لير



" لقد أعدت ابداع السطور. وأعدت ابداع الحبكة.
الأمر الآن متروك للشخصيات. أو ربما للممثلين"

(ويليام شكسبير الابن الخامس
فى مسرحية چان لوك جودارد
التى تحمل عنوان الملك لير ،
١٩٨٨)

"إننا نعيش الآن فى عالم من المماثلات *Simualcra* :
نسخ طبق الأصل لأصول لم تكن أبدًا موجودة .

(Robert Hewison 1991 : 173)

المرأة التى تصبح ملكًا .
روث ماليزيتش فى دور لير

(مادة دعائية لعرض مابو ماينز
Mabou Mines الذى يحمل اسم
***Lear*، ١٩٩٠).**

"إن ما تمثله مسرحية الملك لير لما بعد الحداثية
هو ما كان يمثله هاملت بالنسبة للرومانسية : أيقونة
لعصر .

(Arthur Holmberg 1988 :12)

تقديم مسرحية *الملك لير* لشكسبير

حتى يتسنى لنا التركيز على الدور الخاص الذى لعبه شكسبير في تشكيل حالة الحنين بمعناها الأوسع، والتى ميزت ثقافتنا المعاصرة، أتحول الآن إلى مسرحة نص *الملك لير* . إن تكرار تقديم هذا النص فوق خشبة المسرح (وهو مايشهد لعظمته)، وما تنطوى عليه مسرحته من نقائص كامنة انما يدل على ميل المسرح فى كافة خطاباته إلى التحول . رغم ذلك وبينما تترنح المؤسسة الأكاديمية بشكل واضح من آثار التحول المعرفى الذى ينسب إلي النظرية (أو أى من الأعراض الأخرى الملازمة لها)، وهو ما يتمخض عن انقلاب يسارى/ أو مدع لليسارية فى أقسام اللغة الانجليزية، يتبدى لنا أن النماذج المعرفية الأرشادية paradigms التى تنطوى عليها الممارسة المسرحية لم تتعرض للتثوير revolutionized على هذا النحو من السهولة. حقيقة الأمر أننا يمكن أن نزعم فى حالة الصياغة المسرحية لنصوص شكسبير أن هذه النماذج لم تتحول إلا تحولاً ضئيلاً للغاية فى العقد الأخير. وحتى يتسنى لنا توصيف شبكة الحنين والتراث القوية التى تمسك بتلابيب شكسبير معروضًا فوق الخشبة، أود أن استعرض منهجيات الإنتاج ، واقتصاديات التلقى الخاصة باثنى عشر محاولة لمسرحة نص *الملك لير* فى بريطانيا فى الفترة من ١٩٨٠ حتى ١٩٩٠ : اثنان من هذه العروض قدما للتليفزيون، أما العروض العشرة الباقية فقد قدمت على مسارح التيار السائد (سواء المدعومة ماليًا ، أو التجارية) . تكاد كافة المؤسسات المسرحية البريطانية الرئيسية تكون ممثلة فى هذا التاريخ الموجز؛ فهذه المؤسسات تضم المسرح القومى الملكى ، وفرقة شكسبير الملكية، وفرقة مسرح

النهضة، ومسرح الأولدفيك، وهيئة الإذاعة البريطانية، هذا فضلاً عن مشاركة شخصيات "مرموقة" عديدة من المسرح البريطانى فى مرحلة ما بعد الحرب من قبيل لورانس أوليفييه ، وكينيث براناج، وچوناثان ميلر، وديفيد هير.

ولنبدأ الأن بالمثال الأحدث فى هذه الفترة الزمنية التى سنقوم بتغطيتها، واقصد بهذا المثال العرض الذى أخرجته ديبورا وارنر، وقام بدور *الملك لير* فيه بريان كوكس، وقدم فى يوليو عام ١٩٩٠ على المسرح القومى الملكى فى لندن. هذا الفريق الذى يجمع بين المخرج ، والبطل الأول يعدنا للوهلة الأولى بعرض لديه من القدرة على تقديم تجسيد جديد لنص درامى محمل إلى درجة مبالغ فيها بشفرات العمل الكلاسيكى. يعتبر كوكس ممثلاً جيدًا فيما يتعلق بتقديم مسرحيات الريبرتوار، وإن كان لا يشكل اسمًا لامعًا كنجم، وهو فى هذه المسرحية يلعب دور *الملك لير* لأول مرة . أما وارنر فمن السهولة بمكان أن نراها فى وضعية المتحدية للتراث، وذلك بموجب الشفرة البيولوچية؛ أيضًا فإن وارنر ليست فقط امرأة تخرج عملاً لشكسبير، ولكنها تفعل ذلك على مسرح يتمتع باحترام خاص [١] . بينما يوحى لنا الجمع بين كوكس ووارنر بإمكان قراءة مجددة، وربما راديكالية لهذا النص المعقد، وبينما يؤكد النقد النصى الذى ينتجه أعضاء هيئات التدريس بأقسام اللغة الإنجليزية وغيرها على هذا النوع من القراءة، فإن ظروف العرض توحى بشىء ليس على هذه الدرجة من الجدة :

> إن رؤيتنا الأولى لهذا الرجل العجوز فى هذا العرض الجديد للملك لير ليست مشجعة. إن لير كما يجسده بريان كوكس يتحرك بسرعة كبيرة على كرسى متحرك، وبناته ينعقن بجانبه، والجميع يضعون قبعات ورقية. لقد انقبض قلبى .

> ووقتـها قلت لنفسى إننا على الأقل لن نرى تلك الأنوف البلاستيكية المقيتة التى استخدمتها فرقة شكسبير الملكية، وأثقلت علينا بها في السنوات الأخيرة. لكن الضيق بلغ منا مبلغًا حينما رمقنا أنفًا بلاستيكيًا أحمر مغروسًا فى وجه لير، بل وأنفًا آخر في وجه كورديليا الميتة .

(Edwards 1990:952)

إذًا فإن هذا العرض الجديد هو أصلاً إعادة تقديم لعرض سابق، وهو ذلك العرض الذى قدمته فرقة شكسبير الملكية عن نص *الملك لير* عام ١٩٨٢ - ١٩٨٣ وأخرجه آدريان نوبل Noble ، وهذا العرض كما وصفته الأحكام النقدية جعل من المهرج- الذى قام بأداء دوره أنتونى شير- مركزًا للمسرحية. يعلق شير قائلاً: "لقد بدأنا استخدام الأنف الأحمر... وسرعان ما أثبت نجاحًا . هناك شىء باعث على التحرير فى وضع المرء أنفًا أحمر، خارجيًا وداخليًا " (مقتبس فى *(Leggatt 1991:75* [٢] إن كان الأنف الأحمر يحرر مهرج لير - ولعله أيضًا يحرر لير وكورديليا - فبإمكاننا أن نتخيل أن إخراج امرأة لهذه الرائعة المعتمدة تراثيًا Canonical قد يحرر أيضًا نص شكسبير.

جدير بالملاحظة أن عرض *الملك لير* الذى قدمته وارنر عام ١٩٩٠ كان ثانى عرض لها عن النص ذاته فى عقد واحد. كانت قد أخرجت عرضها الأول عام ١٩٨٥ لفرقة مسرح كيك Kick Theatre Company، وهو عرض قدم فى الأصل على هامش مهرجان ادنبرة، الذى لم يعد هامشًا سياسيًا بقدر ما هو هامش جغرافى. وسرعان ما بادر الصحفيون الذين كتبوا عن عرض مسرح كيك بوصف وارنر بأنها المخرجة الصاعدة لفترة منتصف الثمانينيات، وهو ما جعلها تُدعى

إلى مقابلات على التليفزيون البريطانى أكثر من المخرجين الذين يعملون لدى فرقة شكسبير الملكية. تكتب مارى هارون Harron عن عرض *الملك لير* الأول الذى أخرجته وارنر قائلة : " إن إنتاج المزيد من العروض على شاكلة هذا العرض من شأنه أن يقوض أركان فرقة شكسبير الملكية" (1985:1169) . بغض النظر عن هذه المبالغة الصحفية فى تناول التجارب المسرحية، بإمكاننا اعتبار الاهتمام الإعلامى الواسع الذى حظيت به وارنر ، ونجاحها الكبير على هامش مهرجان ادنبرة بمسرحية شكسبير - يمكننا اعتبار ذلك بمثابة الإنجاز الحاسم الذى أدى إلى حصولها على عرض كبير من مسرح كبير فى مدينة كبيرة. إن عرض *الملك لير* بما يبديه من راديكالية، والذى قدمته لمسرح كيك يوظف تقنية ازدواج الشخصية مع شخصيتى المهرج وكورديليا، وهذا الازدواج الموحى هو الذى اعتبره التلقى النقدى كاشفًا عن البصيرة التى تنطوى عليها مهارات وارنر التأويلية والاخراجية. لكن هذه المهارات مثلها مثل الأنف الأحمر سبق تقديمها، ففى عام ١٩٨٢ أخرج سام وولترز Walters لمسرح أورانج ترى Orangetree (وهو مسرح حانة Pub Theatre لقى رواجًا لفترة طويلة فى جنوب غرب لندن) عرضًا عن *الملك لير* يتسم بالبراعة، ويخلو من الزخرفة ، وإن كانت المراجعات الصحفية وصفته بأنه يفرط قليلاً فى التحذلق الأكاديميى من خلال ما يصنعه من ازدواج بين شخصيتى كورديليا والمهرج [٣] وهكذا فإن القراءات الراديكالية، بل والمجددة ليست ملكية موقوفة أو مقصورة على المخرج، أو الممثل، أو المتفرج أو النقاد؛ إنما تبتنى هذه القراءات (أو لا تبتنى) داخل مصفوفة الظروف المادية التى تمسرح بواسطتها هذه القراءات ، ويتم تلقيها عبرها . وهذه المصفوفة ذاتها هى التى تضمن إمكان التحول على الرغم من مخيلة الحنين والتراث. ولا يعنى ذلك أن هذه التحولات ستحدث بالضرورة .

إننا إذ نعود إلى عرض *الملك لير* كما قدمته فرقة شكسبير الملكية عام ١٩٨٢-١٩٨٣ (وهذا العرض حسبما أتصور كان أول عرض لمسرحية *الملك لير* ينتمى إلى التيار المسرحى السائد، ويوظف تقنية الأنف الأحمر فى هذا العقد) أقول إن هذه الصياغة المسرحية الخاصة تكشف بدورها عن المزيد من الصعاب فى طريق محاولة تقديم تأويل جديد لتلك المسرحية المحملة بكثير من الشفرات. رأى النقاد فى العرض الذى قدمه آدريان نوبل - وهو عرض حظى باستقبال جيد عمومًا - أنه يعيد إلى الأذهان (ضمن رموز مسرحية أخرى) بريشت، وبيكيت، وبيرجمان، وكوتسينتسيف . فضلاً عن ذلك يوصف هذا العرض من جانب نقاد التيار المسرحى السائد باعتباره أفضل عرض منذ العرض الذي قدمه بيتر بروك عام ١٩٦٢ ، وأنه العرض الوحيد عن *الملك لير* الذى يحتل مكانة أسطورية فى النصف الثانى من القرن العشرين [٤] هناك عروض أخرى عن *الملك لير* ، إن كانت ليست الأفضل منذ بروك إلا أنه يصعب أيضًا استبعادها خارج مجموعة من العلامات المسرحية المعاصرة والتى تشمل العرض الذى أخرجه ديفيد هير Hare ومثله أنتونى هوبكنز، وقدم على المسرح القومى عام ١٩٨٦ ، وهذا العرض يجسد شخصية لير على أسلوب بيكيت الذى كان قد تصوره يان كوت Kott. هناك أيضًا العرض الذى أخرجه چوناثان ميلر، ومثله إريك بورتر على مسرح الأولد ڤيك عام ١٩٨٩ والذى قدم على أسلوب كوروساوا ؛ وكذلك عرض أندرو روبرتسون على مسرح يانج ڤيك الذى يقدم لنا *الملك لير* على طريقة تشيكوف المميزة للقرن التاسع عشر. أما على التليفزيون (Granada 1983) فهناك العرض الذى أخرجه مايكل إليوت، وقام بدور البطولة فيه اللورد

أوليـڤييـه فـى سـمـت ڤـيكتـورى- ويمكن للمـرء هنا أن يتـخيل جرانڤيل باركـر * Barker وهـو يبـدى مـلاحظاته ، كمـا يقـول ألكسـاندر ليـجـات (1991:128)؛وفى هذا العـرض يجسـد أوليڤييـه شخصية ليـر على نحـو يجعلها تتناقض مع تأويله السابق لها، وهذه القراءة يشجع عليها أوليڤييه نفسه فى تكراره لمشهد دخول لير وهو يثرثر، مع كورديليا [٥].

إذا كـانت إمكانيــة إضــافـة أى شىء جـديد على نص *الملك ليـر* أمـرًا بـالغ الصعوبة، فلعل الإمكان البديل هو عدم إضافة شىء على الإطلاق كما حدث فى العرض الذى قدمته فرقة شكسبير الملكية عام ١٩٨٩ وأخرجته مسئولة الصوت بالفرقة سيسلى بيرى Berry. يحمد لهذا العرض ماينطوى عليه من لازمنية timelessness، وما يكشف عنه من قرار حكيم بمعالجة شكسبير بأفضل السبل، وترك النص يفـصـح عن نفـســه دون أية تدخـلات تحـدث تشـويشًـا Hoyle) (1989:1249 . بعيدًا عن كل هذه الأنوف الحمراء دعونا نلتقط الفكرة الأساسية هنا. إن التكتيك الذى اتبعتـه بيرى فى إخراجها لهذه المسرحية يشى بالمنهج الخـاص بكريسـتين لينكلاتـر Linklatter (وهـو خـبيـر أصـوات آخـر)، والذى يصفه بالقول:

---

* *مخرج وكاتب مسرحى انجليزى (١٨٧٧ - ١٩٤٦) . كان لإنجازاته كمخرج تأثير بالغ على تطور المسرح البريطانى. اهتم فى أواخر حياته بمسرح شكسبير، فأخرج مسرحية الملك لير على مسرح الأولدڤيك عام ١٩٤٠ (وهو العرض الذى تحيل إليه المؤلفة هنا) ، كما كتب ونشر سلسلة من المؤلفات تحت عنوان **مقدمات لشكسبير** كان لها أثرًا كبيرًا على العروض البريطانية التي قدمت عن نصوص لشكسبير، وقد تبنى باركر فى هذه السلسلة منهجًا يركز على رسم الشخصية ، والحكى عند شكسبير (المترجم)*

"إذا ماتلفظنا المسرحيات وأديناها ، ولم نقتصر على دراستها أكاديميًا، وإذا ما استشعرنا أصوات الكلمات، وايقاعات اللغة، لوجدنا صوت شكسبير يخاطب أصوات الفصاحة التى تحيا داخلنا جميعًا ... الأمر كله صادر عن روح اللغة الانجليزية، وفى اللحظة التى يكتشف فيها المتحدث روح اللغة تتحرر روح وصوت المتحدث بحيث ي(ت)حكى قصته (قصتها) الخاصة ".

(1992:192)

إن ما يطرحه لينكلاتر بحماس عن تحرير شكسبير "من أغلال التراث الأنجلو سكسونى، واطلاقه فى المجال الكونى حيث تكتسب أعماله- التى تشكل أنماطًا أصلية archetypal- حياة جديدة" (1992:202) يكشف عما تتسم به معظم مناهج تدريب الممثل من صرامة سفيهة، وترجع هذه الصرامة السفيهة جزئيًا إلى تأكيد هذه المناهج على وجود صوت شكسبيرى أحادى البعد، ومن ثم تأكيدها على وجود منهج واحد لتقديم شكسبير على النحو الصحيح [٦] . يتخيل مايكل بنينجتون فرقة شكسبير الانجليزية فى وضع نقيض لهذه القناعة التقليدية، فيقول : "إذا استمرت هذه الفرقة فى عملها... فإنها ستصبح أفضل من ينطق الشعر فى هذا البلد... إن موطن الكلام هو أيضًا موطن الرغبة، التى تشمل الرغبة فى مشاركة المعنى مع الآخرين" (Bogdnov and Pennington 1990:19) . إن انتاج صوت شكسبير يتسق إلى حدٍ ما مع اهتمامات هذا الفصل، و إن كانت مسألة انتشار الصوت إذا ما أخذناها بالمعنى الحرفى الذى يشير إلى تلفظ كلمات مسرحيات شكسبير تكشف بوضوح عن تورط مناهج التدريب على التمثيل فى عملية حفظ الماضى على نحو أحادى، ومن وجهة نظر واحدة. وفى هذا السياق يلحظ ريتشارد بول نوويلز Knowles في تحليل رائع عن سياق الخطابات المنتشرة في مهرجان ستراتفورد بكندا قائلاً :

" إن مدارس التدريب على الصوت التى تتزعمها سيسلى بيرى، وكريستين لينكلاتر، وباتسى رودنبرج، والتقنية المرتبطة باسم ألكساندر، وغيرها من مناهج الحركة ، والتدريب البدنى تؤكد جميعًا على التصورات السيكولوچية ذات الطابع الخطى linear لكل من الشخصية، والباعث، والفعل، وهذه التصورات تتمتع أصلا بحظوة ثقافية، وتتجذر فى الخطاب المسرحى.

(1994:215)

إذا عدنا للحديث عن عرض *الملك لير* الذى قدمته بيرى لوجدنا أن تميز هذا العرض يكمن ربما فى أنه لم يقدم فى القاعة المسرحية الأساسية الخاصة بفرقة شكسبير الملكية. قدم هذا العرض عوضًا عن ذلك فى فضاء الستوديو الخاص بالفرقة ، والمفارقة الكبيرة هنا تكمن فى أنه عندما تولت خبيرة أصوات إخراج نص *الملك لير* بحيث تترك النص يتحدث فعلاً عن نفسه فإن هذه التجربة قدمت على خشبة مخصصة أساسًا لعروض المسرح البديل أو الجديد.

كذلك فإن عرض عام ١٩٨١ الذى أخرجه فرانك دنلوب على مسرح يانج ڤيك قدعالج نص *الملك لير* بشكل "ملتزم" نصيًا، وإن كانت هذه المعالجة (حسبما يورد أحد الصحفيين) قد تجسدت بشكل رتيب من خلال سيميوطيقا الملابس، التى كانت عبارة عن أزياء عسكرية رمادية " جعلتنا جميعًا ودون ضرورة نعيش جو الحكومات الشمولية" (Atkins 1981:533) . وإن كان هذا الناقد هارولد أتكينز لم يعجب بالملابس، فإنه لم يهتم كثيرًا بمسألة احترام النص أيضًا. يكتب أتكينز قائلاً : "كان معظم جمهور عرض الملك لير الذى قدم فوق مسرح اليانج ڤيك فى

ليلة السبت من تلاميذ الصفوف النهائية فى المدارس الذين يستعدون لامتحانات المستوى الرفيع ، ولا شك أن هذا العرض العادى يشكل قيمة بالنسبة لهم باعتباره يستحضر شكسبير فوق الخشبة" *(1981:533)* . إن كانت هذه العبارة تقول الكثير عن توقعات هذا الصحفى وقناعاته (وعلى رأسها اعتقاده الراسخ بأن جماهير المسرح الأحدث سنًا أغرار، وغير ناضجين من الناحية الثقافية، ومن ثم هم بحاجة إلى القليل من التحسين من خلال عرض يجسد التعليم الليبرالى الانانى –وإن كان هذا العرض يبدو عاديًا بالنسبة لمتفرج يحمل ذهنية أرفع مقامًا وأكثر تعقيدًا) فهل يوحى تقييمه أيضًا بأن فرانك دنلوب مخرج يعوزه الخيال، أم أن *الملك لير* ليس سوى نص عادى، أم أن هذا التقييم يكشف ببساطة عن– ويرفض فى الوقت ذاته– الاستراتيچية التسويقية للفرقة؟ إن الوضع المالى المتردى الخاص بفرقة يانج ڤيك كان بالإمكان أن يؤدى إلى عرض أكثر سوءًا من مأساة شكسبيرية ملتزمة نصيًا تتناسب مع امتحانات المستوي الرفيع، وذلك بغية ضمان الإقبال على التذاكر، وزيادة الأرباح. ولعلنا نتلمس دليلاً آخر على ذلك عند إعادة تقديم العرض نفسه فى السنة التالية، والذى أخرجه أندرو روبرتسون. حظى هذا العرض أيضًا بمراجعات سلبية واضحة، وإن كانت مبيعات تذاكره كانت مرضية. تعبر هذه العروض بطبيعة الحال عن القوة المتزايدة للنقد الأكاديمى التقليدى و رسوخه في العديد من التأويلات المسرحية.

أما عن العروض شديدة الاتقان التى تتيح الفرصة للممثل لاستنطاق النص فنجد مثالاً لها في العرض الذى قدمه كينث براناج عام ١٩٩٠ لفرقة مسرح النهضة التى يملكها. (٧) إن هذا العرض الذى قدمه براناج فى جولة فنية عالمية

بدأت بلوس أنجيلوس واختتمت فى لندن يكشف عن فلسفته وراء تقديم مسرحيات شكسبير. يعلن براناج أن فرقته تكونت لكى توضع فى الصدارة

> " مخيلة وطاقة الممثلين المشاركين فى العمل؛ أنها فرقة تضع الممثلين فى مكان المركز ... وتسعي عمليًا إلى إعادة ترتيب العملية التشاركية التى تجمع الكاتب بالممثل بالمخرج بحيث تضع اسهام المؤدى فى المقدمة.

(مقتبس فى Marowitz 1991:60)

ووفقًا لهذه العملية يتحمل كل ممثل مسئوليته تجاه خلق دوره/ دورها الخاص؛ ويرى چيم هايلى Hiley أن تقديم *الملك لير* فى إطار هذه الظروف التجسيدية

> "قد أكد شكوكى فى أن الجماليات الخاصة بفرقة مسرح النهضة قد بلغت من المفارقة مبلغًا، فأمامنا فرقة كان الهدف من تأسيسها اتاحة مسار جديد لشكسبير، وتحرير الشاعر الكبير من ترهات المخرجين الأوتوقراطيين المدعومين ماليًا من الحكومة، والذين كانوا في حقيقة الأمر السبب وراء انطلاق براناج فى مساره المهنى. لكن هل يتصور هذا الممثل بأمانة أن الصيغة التى يقدمها لشكسبير بما تنطوى عليه من تخدير، وافتقار لأية رؤية تأويلية- هل يتصور أن هذه الصيغة تفيد أحدًا بأى نفع يذكر"؟

(1990:1.070)

الاجابة على هذا التساؤل تأتى نفيًا قاطعًا من جانب تشارلز ماروفيتز المعروف ببناءه لـ"كولاچات" Collages شكسبيرية صادمة؛ يقول ماروفيتز:

" لم يكن لدى أي من السيد براناج أو السيد برايرز [الممثل الذى أدى دور الملك لير] شيئًا يقولانه عن مسرحية *الملك لير* سوى أنها مسرحية عظيمة يسهل تشويهها من خلال استغراق الممثلين فى ذواتهم، كما يسهل تسفيهها من خلال عقلية تراثية لا ترى في المسرحية سوى سلسلة من اللقطات الكوميدية أو التراچيدية ... تكمن المفارقة أيضًا فى أنه على الرغم من نفور الفرقة من "التصورات النظرية" إلا أن العرض الذى قدمته تحول إلى مزيج غير متجانس من التصورات النظرية، مما تمخض عن نتائج غير مرجوة. وهكذا عندما يسعى هذا العمل إلى طرح تصور ما ، إذا به يؤكد على تصورٍ آخر .

(1991:65)

مشكلة مشابهة شابت العرض الذى قدمه چوناثان ميلر Miller عام ١٩٨٢ فى إطار خضم الأعمال التى ينتجها تليفزيون هيئة الإذاعة البريطانية لشكسبير. إن كان تأويل المسرحية هنا يتسم بالوضوح، حيث تقدم *الملك لير* بوصفها حكاية عائلية [٨]، إلا أن العرض فى محاولته التأكيد على طرح معين مفاده أن المسرحيات العظيمة تصنع عروضًا تليفزيونية عظيمة، إذا به يؤكد على طرح آخر مفاده أن الوسائط الفنية المختلفة تتطلب تقنيات مختلفة. واقع الأمر أن ميلر نفسه يبرز هذه الفكرة عندما يقول :

" في العروض التليفزيونية التى قدمت عن شكسبير ، والتى كنت مسئولاً عنها يؤسفنى القول بأن أنجح هذه العروض كانت تلك التى استخدمت ديكور أكثر واقعية، وأكثر توظيفًا للصورة من تلك العروض المسرحية التى ميزت القرن التاسع عشر، والتى كنت أعترض عليها بشدة عندما كنت أخرج للمسرح.

(1986:65)

إن كان ميلر قد عبر عن عدم رضاءه عن هذا العرض، فالجدير بالذكر أن هذا العرض عن *الملك لير* مثله مثل كافة العروض التى ناقشناها سابقًا يكاد يفتقر إلى الأصالة. وعن ذلك تقول سوزان ويليس Willis فى تحليلها لمسرحيات شكسبير التى أنتجتها هيئة الإذاعة البريطانية، أن ميلر حاول توظيف عرض *الملك لير* الذى كان قد قدمه للإذاعة البريطانية في سلسلة بعنوان "مسرحية الشهر" عام ١٩٧٥؛ تقول ويليس :

> " كانت هيئة الإذاعة البريطانية قد أصرت على إنتاج مسرحية جديدة. ووقتها أى عام ١٩٨٢ كان ميلر لازال مفتونًا بالعرض القديم، فما كان منه إلا أن أعاد تقديم هذا العرض بالتأويل نفسه الذى كان قد قدمه عام ١٩٧٥ ، موظفًا النص بدرجة أكبر، مع استخدام نفس الممثلين الأساسين فى أدوار لير والمهرج، واستخدم نفس التصورات عن الملابس والتصميم، بل واستخدام بعض الفواصل المشهدية نفسها، وتصوير الشخصيات نفسه.

(1991:127)

اثنا عشر عرضًا تنتمى جميعها إلى تيار المسرح السائد قدمت فى خلال أقل من عشر سنوات لتعبر عن قناعات التيار السائد عن شكسبير، وما لمسرحياته من دلالة. بداية يتضح لنا أن *الملك لير* تشكل فى هذه اللحظة الحاضرة مثالاً (إن لم تكن *المثال*) لمسرحية عظيمة (ويصح عليها الوصف ذاته بوصفها "مأساة"، وباعتبار المأساة نفسها هى النوع الفنى الأكثر تمثيلاً لنوع فنى أكثر شمولاً، وهو الدراما) وأنها بإمكانها أن تصنع مسرحًا عظيمًا، وإن كانت لا تفعل ذلك دائمًا.

ومن الواضح أيضًا أن هذه المقولة الأولى التى وصلنا إليها يمكن اثباتها بإحدى طريقتين : إما بتقديم المسرحية من خلال منهج تقليدى يظل "أمينًا" للنص، أو بتقديمها من خلال منهج راديكالى يعيد تجسيد تشكلات الخطاب الأصلية فى المسرحية. لكن هل يمكن النجاح فى ذلك؟ إن بلوغ الأصالة- كما نعلم- أمر مستحيل: فنحن لانستطيع *إعادة إنتاج* (طالما أننا لا نعرف) الظروف الأصلية الخاصة بمسرح شكسبير، أو نصه، ومن ثم فإن العروض المسرحية جميعها مختلفة عن بعضها البعض بالضرورة نظرًا لطبيعة النوع الفنى genre ذاته. أما فى حالة التأويل الراديكالى ، فإن سمة راديكالى تبدو ملتبسة، ذلك أن نقاد المسرح قادرون دائمًا على الربط بين عرض جديد ينطوي على اعادة نظر وعرض آخر قديم. كذلك فإن شيوع التصورات الردايكالية لا يضمن فى ذاته وجود تيار معارض، أو خارج عن السائد. يتضح ذلك بشكل بينٌ وجدير بالاشارة فى الهجوم الشديد الذى شنته أيزوبل آرمسترونج على عرض *الملك لير* الذى قدمه ديفيد هير على المسرح القومى الملكى عام ١٩٨٦؛ تقول آرمسترونج:

> "هل نجح ما يسمى بعروض شكسبير فى وجهة الردايكالى فى طرحُ قيم قابلة للمراجعة" من خلال تحرير المقهورين، وتمكينهم من اللغة، أو من خلال استخدام اللغة فى إبراز علاقات القوة؟... إن عرض هير Hare اذ يتخفى وراء الراديكالية يكشف عن النخبوية الثقافية فى أسوأ صورها. لم يطرح هذا العرض برؤيته غير المتسقة أية قيم "قابلة للمراجعة" ، فهناك قيم متباينة، ويمكنك أن تنتقى منها ما تشاء : الأسرة، والدين، والسياسة، والجنون، والجنس" (ملاحظات فى برنامج العرض). إن المحصلة المنطقية لهذه النخبوية الثقافية هى تقديم شكسبير الاستهلاكى. أما إذا كان

العرض يكشف عن أيديولوچيا "قابلة للمراجعة"، فحينئذ لا
يمكنك أن تنتقى منه ما تشاء.

(1989:7) (٩)

لذا لا تدهشنا إجابة چون فيلد (المعلم الذى يقوم بتدريس شكسبير، ومدير مدرسة وستمينستر) عندما سألته جريدة *الاندبندنت عما* يتمناه فى ذكرى ميلاد شكسبير عام ١٩٩١ فقال "أتمنى وقف العروض التى تقدم عن مسرحية الملك لير لمدة ثلاث سنوات" (Best Wishes, Bill'1991:17) . ونتيجة لتجاهل أمنية فيلد Field أصبحت هذه الرغبة أكثر حدة، ففى مقال منشور فى جريدة *الأوبزرفر* فى العام التالى يقدم الممثل سايمون تريفز Treves الوصايا العشر الخاصة بتقديم عروض شكسبير، ويقول فى الوصية الرابعة "لا تعيدوا تقديم عروض عن الملك لير لمدة عشر سنوات على الأقل. يكاد هذا الفضاء النصى الممل يشكل أكثر المسرحيات التى بولغ فى تقديرها بالمقارنة مع غيرها". اللافت للانتباه أيضًا أن الوصية رقم تسعة تقول بكل بساطة: *" لا تستخدموا الأنوف الحمراء"* . (١٠)

لكن هذه العروض الاثنى عشر عن *الملك لير* لا تشكل سوى صورة جزئية لشكسبير الذى أعيد خلقه فى الثمانينيات. إن كانت هذه العروض بطبيعة الحال دليلاً دامغًا على ما يسميه مايكل بريستول "بالشىء الكامن بالتأكيد في هذا النص ، والذى يجعله يفرض نفسه علىَ انتباه كل من جمهور مرتادى المسرح من المهتمين، كما يفرض نفسه على جماعة كبيرة من العلماء والباحثين المتمرسين" (1990:19)- إن كانت هذه العروض كذلك فهى تذكرنا أيضًا كما يقول بريستول بأن:

"هذا الشيء" الذى يستغلق على أفهامنا مرجعه حقيقة مفادها أن أنماط الإبداع الإنسانى الفعلية التى تمخضت بداية عن هذا السكريبت المسرحى... *الملك لير* ... كانت تقوم على التشارك والارتجال... ولم تكن هذه الأنماط عبارة عن الانتاج الأدبى/الفنى ذى الطابع الفردى المقبول مؤسسيًا... والذى يعتبر النمط الابداعى الطبيعى فى اطار ظروف الحاضر.

(1990:18)

إن كانت الأصالة و/أو الابتكار أمرًا مستحيلاً مع هذا السكريبت المسرحى الذى يشكل آثارًا تم توثينها، وكان العمل التشاركى، والارتجالى الأول المعروف باسم *الملك لير* قد تمخض عنها، فقد يفيدنا أكثر أن نتحول باهتمامنا النقدى إلى بعض هذه المحاولات الارتجالية المعاصرة التى اشتغلت على هذه الآثار النصية ذاتها، ودارت حولها. لعلنا على هذا النحو نحسن فهم تلك الحقيقة التى يشير إليها چون فراو بالقول بأن "معارضة الرؤية غير الأصلية بالرؤية الأصلية من شأنه أن يعوق فهمنا لتلك الاستثمارات (المالية والأخلاقية) التى تنتجها عملية تدوير رأس المال الثقافى" (1991:149) . يبرز هذا الفهم بشكل دقيق من خلال العديد من التصورات المتناقضة لتلك المسرحية، وهو الفهم الذى يتعرض إلى القمع من جانب أصالة مزعومة تفرض هيمنتها.

توليد لير (أكثر من لير)

"رأيت رؤيا على جهاز الرؤيا خاصتى

رأيت رؤيا، لكن ماذا كانت تعنى؟

لقد أحرقوا البحر وأحرقوا الهواء

وكنت أغرق فى يأسى

حتى نزعت هذه الرؤيا عن جهاز الرؤيا

وأدرت رؤيا مختلفة لم أرها من قبل" .

(اللورد توماس فى مسرحية الملك الحقيقى والأوباش
***King Real and the Hoodlums*، مقتبس فى *Lowe 1985*)**

لم تعد مسرحية *الملك لير* مجرد جزءٍ من ملكية متبقية ارتبطت باسم ويليام شكسبير. لقد أصبحت مثلها مثل الآثار الشكسبيرية الأخرى فضاءًا ظاهرًا، ومن ثم فضاءًا هامًا لمناوئة السلطة الثقافية. يمكن القول إن تقديم مسرحية *الملك لير* قد يتعلق فى نهاية الأمر بمسألة الاقتراب من السلطة والسيطرة: إن مسرحية *الملك لير* تدور حول السلطة، وهى السلطة. إلا أن شخصية الملك لير، والمسرحية توالدا بحيث أعيد خلقهما مرات عديدة، وفى كل من هذه المرات دخلت هذه التوالدات مع النص الأصلى Ur-text فى علاقة متوترة، وإن كانت علاقة توليدية. إن هذه العلاقة التى تطرح نفسها فى هيئة سؤال هى التى تتطلب إلقاء الضوء عليها، ومن ثم يشغلنا هنا ما إذا كان العرض يتجاوز الدفقات الإبداعية التى يولدها جهاز النص الأصلى، وما إذا كانت العروض الكثيرة التى تولدها مسرحية *الملك لير* تزعزع علاقة النص الأصلى بالسلطة، بل وتنزع عن هذا النص هويته كسلطة.

مما لاشك فيه أن مسرحية ادوارد بوند المسماة *لير*، والتى كتبها عام ١٩٧١ تعد أشهر المحاولات التى أعادت خلق هذه المسرحية، بل وربما أى مسرحية أخرى لشكسبير، ولحسن الحظ أن نص بوند يقع ضمن الفترة التى أقوم بمسحها وهى الثمانينيات، على اعتبار أن هذا النص أعيد كتابته، وقدمته فرقة شكسبير الملكية عام ١٩٨٢ (فى ستراتفورد) وعام ١٩٨٣ (فى لندن). فضلاً عن ذلك فإن إعادة تقديم مسرحية *لير*، وعرضها ليالٍ متوالية جنبًا إلي جنب مع مسرحية *الملك لير* التى أخرجها أدريان نوبل (المسرحية الأصلية التى استخدمت الأنف الأحمر)، واستقبال النقاد لهذين العرضين عند تقديمهما معًا أمر له دلالته الخاصة. فى أغلب الأحوال لا تشكل مسرحية *لير* لوبند سياقًا لكتابة مراجعات عن مسرحية شكسبير. هناك كاتب صحفى واحد فقط يشير إلي مسرحية بوند ويلحقها بمسرحية شكسبير (على نحو استهجانى واضح)، بشكل مدرسى" *(Cushman 1983:422)*. [١٢] غير ذلك يشار إلى مسرحية بوند فى الدراسة المسحية التى اتخذت شكل كتاب عن العروض المسرحية التى قدمت عن *الملك لير* (ويغطى هذا الكتاب ثمانى عروض تشكل علامات بدءًا من ١٩٤٠ وحتى ١٩٨٣) حيث يلحظ مؤلف الدراسة أليكساندر ليجات وجود بعض المشابهات الصورية بين *لير* و *الملك لير*، ويشير إلى ما قصد إليه من تقديم لهذين العرضين معًا " *لابراز البعد السياسى فى مسرحية شكسبير"(1991:70)*. من ناحية أخرى هناك العديد من المراجعات التى كتبت عن مسرحية بوند، مع عقد مقارنات بينها، والنص الأصلى لشكسبير، و هذه المقارنات تكاد دائمًا أن تكون سلبية. يكفينا قليل من الأمثلة للكشف عن طبيعة هذه المراجعات:

" شخصية لير عند شكسبير تقوم برحلة روحية، أما لير عند
بوند فرحلته اجتماعية سياسية" .

(Nightingale 1683.391)

بخلاف شكسبير يميل بوند إلي الوعظ .. كما تفتقر مسرحيته
إلى الثراء، والعاطفة التى نجدها فى النص الأصلى لشكسبير.

(Spencer 1983:391)

لا جدوى من مقارنة مسرحية بوند بمسرحية شكسبير، ذلك
أن غرض السيد بوند ليس دراميًا. إنما غرضة أخلاقى. هناك
رسالة، لكن لا تكاد توجد أية محاولة لرسم الشخصيات، أو
العلاقات الإنسانية، أو استكناه أية فكرة.

(Shorter 1983:390)

من ناحية أخرى قد لا يجدى نفعًا أن نخبر الكاتب الصحفى الثانى (تشارلز سبنسر) عن النصوص المتعددة التى يتشكل منها النص "الأصلى" لشكسبير. إن السلطة التى تحوزها مكانة شكسبير فى الثقافة المعاصرة- سواءًا كانت هذه المكانة فى إطار النقد الأكاديمى، أو فى دائرة الممارسة المسرحية - تتبدى فى هذه الحالة الواضحة والبينة. وكما يعبر روبى كون Cohn عن ذلك بالقول "ليس بوند مجادلاً كما كان برنارد شو ... ومن ثم فهو لا يجادل الشاعر الكبير. على النقيض من ذلك، فإن بوند يقع غالبًا تحت سطوة شكسبير" *(1991:69)* .

رغم ذلك فإن مسرحية *لير* لبوند هى واحدة من تلك النصوص التى تسعى للحصول على مكانة العمل الكلاسيكى الحديث؛ فهذه المسرحية غالبًا ما تدرس فى برامج دراسية عن الأدب الدرامى فى مرحلة ما بعد الحرب، كما تكاد تظهر

دائمًا فى الدراسات المسحية النقدية عن أدب هذه الفترة؛ وفضلاً عن ذلك تظهر المسرحية على خشبة فرقة شكسبير الملكية. تلحظ روزاليند كرين Crane قائلة : "إن ما يقوم به ادوارد بوند من تشريح قاسٍ لسياسات السلطة بما تنطوى عليه من عنف قاسٍ وسطوة هائلة ... والتى تقدم جميعًا من خلال إخراج بارى كايل kyle المتقن قد أقنعتنى أخيرًا بأن هذه المسرحية عظيمة بلا شك" (1983:392)، وحقيقة الأمر أن الطريقة التى تسترسل بها فى ثناءها على عمل بوند تجعلها تبدو وكأنها تصف مسرحية *الملك لير* لشكسبير . يتضمن خطابها اشارات إلى عمق المشاعر، والمعاناة القاسية، واللحظات شبه الدينية فى الفصل الأخير، وما إلى ذلك. كما هو الحال مع الاثنى عشر عرضًا التى قدمت عن *الملك لير* فى المسرح السائد، والتى وصفناها آنفًا، فإن مسرحية *لير* لبوند تختبر ما يمكن أن يسمح به القارىء/المتفرج لأن يحدث مع شكسبير من خلال الفعل التأويلى، ولكن هذه المسرحية يتم صياغتها بحرص بحيث تدرج داخل إطار المفهوم الثقافى السائد المعروف باسم المسرح. يذكرنا ذلك مرة أخرى بتحذير آلان سينفيلد مما يسميه الحماقات الطفيلية المشوشة التى تتواجد على حواف هذا الجهاز السلطوى المعروف باسم شكسبير (1985 C:179). إلا أن هناك توصيفًا آخر لكارول ووديس Woddis فى حدود *المدينة City Limits* يشير إلى هذه المسألة، والمخرج الممكن منها. انها تصف مسرحية *لير* لبوند بأنها: **a modern master-piece*** (والتأكيد هنا حتمًا على السيد master، حيث أن النساء لا يصورون إلا بالارتباط

---

* المفارقة فى هذه العبارة (التى تجعلها عصية على الترجمة تكمن فى التورية الكامنة فى لفظة master-piece الإنجليزية التى تعنى قاموسيًا "رائعة من الروائع"، وإن كانت الناقدة المذكورة هنا تركن إلى معنى آخر تتيحه اللفظة ذاتها، وهو أن العرض يتمركز حول الرجل بوصفه سيدًا. (المترجم)

مع صـورة المرأة المنجبـة للأطفـال، أو المرأة المسـتهـتـرة سـيـئـة السـمـعـة" *(1983:392)*. إن ذلك من شـأنه أن يفعل شيئين: يضع مسـرحيـة *لير* فى مكانتها التراثية المعتمدة والهامة للغاية، ويشير إلى ما تنطوى عليه المسرحية من إمكانات تقويضية تسمح بتحرير الشخصيات النسائية فى المسرحية و تراكمات التمثيل التاريخى التى ارتبطت بهن. يمكن طرح ذلك بشكل أكثر عمومية من خلال هذه السلسلة من الأسئلة: مـاذا يحدث إذا مـا تعـرض جهـاز التراث المعتمد للمعارضة بسبب مـا ينطوى عليه من ثغرات، ومحذوفات؟ مـاذا يحدث لو تم إلقاء الضوء على هذه الجهاز بحيث نكشف عما ينطوى عليه من قناعات، والامتيازات الناتجة عن هذه القناعات؟ ماذا يحدث عندما تتغير ظروف الإنتاج والتلقى ماديًا؟

إن المسـار الذى تتخذه الأدوار الخـاصـة بالشـخصـيـات النسـائيـة فى مسـرحيـة *الملك لـيـر* يدفع كـاتبين مـعـاصـرين إلى إبداع مـحـاولتين مـسـرحـيـتين تتناولان الأحداث السـابقة على أحداث مـسـرحيـة شكسبير، ألا وهـمـا: مسرحية *بنات لير* *Lear's Daughters* التى قدمـتهـا عـام ١٩٨٧ فـرقـة مـسـرح النسـاء [١٣]، وعـرض *سبع شخصـيـات لليـر* *Seven Lears* الذى قدم عـام ١٩٨٩، وكـان العـرض الأول لفـرقـة ريسلنج سكول عن نـص هوارد باركـر Barker . يسـتـهل بـاركـر نصـه بالملاحظة التالية:

> إن مسرحيـة *الملك لير* لشكسبير مـأسـاة عـائلية تنطوى على غياب ذى دلالة، فالأم تحرم من الوجود فى الملك لير، و لا تكاد توجـد أية اشارة إليـهـا سـواءًا فى ذروة الغضب، أو فى أعـمـاق الشفقة. وهكذا تم استبعادها من الذاكرة. لا يمكن تفسير هذا المحو إلا بوصـفـه قهـرًا. وهكذا كانت الأم مـوضـوعًا للكراهية غير المستحقة، وكانت هذه الكراهيـة قـاسمًا مشتركًا بين لير

وجميع بناته. إلا أن هذه الكراهية إن كانت غير مستحقة فقد

تكون ضرورية .

(صفحة المقدمة – غير مرقمة ١٩٩٠).

إن كانت فكرة المأساة العائلية ليست حتمًا بالأمر الجديد (وفى هذا السياق نشير إلى العرضين الذين قدمهما جوناثان ميلر عامى ١٩٧٥ و ١٩٨٢)، فإن العنوان الذى يضعه باركر لمسرحيته يبدو استراتيچية واعدة تهدف إلي تكثير شخصية البطل المأساوى، وزعزعة التمحور التقليدى حول شخصية واحدة، ونموذجية لرجل. لكن للأسف يتضح لنا أن *سبع شخصيات للير* تعبر فى حقيقة الأمر عن المراحل العمرية السبعة لرجل واحد. وكذلك فإن باركر هنا لا يعنيه تذكر (إعادة تجميع أوصال) re-member شخصية الأم؛ إنما لا يسعى هنا إلا إلى التأكيد على تأديب الأم وعقابها، وإن كان يفعل ذلك على نحو مختلف نسبيًا. إن نص *لير* السابق زمنيًا على أحداث مسرحية شكسبير يتشابه مع العديد من مسرحيات باركر فى عنفه، وتزمته (وكراهيته للنساء فى نهاية المطاف)، كذلك فإن القتامة التى تغلب على هذا العمل تجعل من السهل ربطه بأعمال بيكت وبيرجمان، تلك الأعمال التى تقارن بها العروض المعاصرة التى تناولت *الملك لير* لشكسبير. على الرغم من الهدف المعلن للكاتب المسرحى، وعلى الرغم من المحور البديل الذى يدور حوله العرض، فإن عرض *سبع شخصيات للير* يستند تمامًا إلى تلك الأصرة التى تربطه بالنص الأصل Ur-text الذى يزعم معارضته. إن شئنا الدقة أكثر، فإن مسرحية باركر يمكن قراءتها على أنها تتبنى قصة شكسبيرية سابقة لتصنع منها وسيلة آخاذة، وقابلة للتسويق بشكل كبير، تقدم من خلالها ما يسميه كون "التيمة المفضلة لدى باركر، وهى البحث عن الصلاح فى عالم تعوزه المبادىء الأخلاقية الهادية"(1991:68).

على أية حال فقد انتقلت مسرحية *سبع شخصيات للير* من مقر فرقة ريسلنج سكول فى شيفيلد إلى مسرح الرويال كورت بلندن، وهو المحطة المناسبة لهذا العرض، على اعتبار أن مسرح الرويال كورت هو الوحيد بين المسارح الكبرى بلندن الذى لم يقدم عليه عرض *الملك لير* فى الثمانينيات. إن تقديم *الملك لير* (أو *لير* الذى قدم عرضه الأول على مسرح الرويال كورت عام ١٩٧١) أو *سبع شخصيات للير* على مسرح الرويال كورت الذى ظل معقلاً للدراما الأدبية لوقت طويل يؤكد على الحقيقة التالية:

> إن مشروع إعادة بناء، وإعادة إنتاج، ونشر سلطة شكسبير يظل يحظى بوضع راسخ داخل سياسة الثقافة الأدبية... ويتجلى ذلك فى تواصل الطرح الإطلاقى absolutizing للسلطة الثقافية والروحية التى يحوزها شكسبير، وذلك فى العديد من الخطابات الجديدة، بغض النظر عن المحتوى الأيديولوچى الذى يضفى على هذه السلطة.

(Bristol 1990:27)

إلا أنه على الرغم من هذا التموضع القوى والراسخ لسلطة شكسبير توجد- على ما أزعم- بعض المحاولات التى تتسل من شكسبير، ولكنها تتجاوز- على الأقل فى لحظة أدائها- وتشظى تلك السلطة التى تتخذها مادة لها من الناحية الفعلية.

لعل عرض *بنات لير* الذى قدمته فرقة مسرح النساء ينطوى على أول "طريقة جديدة" لتقديم نص شكسبير بين كل أعمال الثمانينيات التى تشملها هذه

الدراسة المسحية. يتناول هذا العرض الأحداث السابقة على أحداث مسرحية شكسبير، ويطرح اهتمامات مختلفة يقوم باستكناهها على نحو يجعله يبرز سلطة شكسبير، ويعارضها فى الوقت ذاته، ويجعله يبرز ويعارض السلطة التراكمية لعروض التيار السائد، وحضور تلك السلطة فى السياسة الثقافية. وقد عملت الكاتبة إلين فاينستاين- التى ربما تعود شهرتها إلى رواياتها، وشعرها- مع فرقة مسرح النساء (وهى واحدة من أولى الفرق السنوية فى بريطانيا وأكثرها رسوخًا) لكتابة السكريبت الخاص بمسرحية *بنات لير* (بشكل تشاركى وارتجالى على النص) [١٤]يم تعد هذه المسرحية بلا شك "تاريخًا للمرأة" "herstory"*- ذلك أنها تنتج الفجوات ، وحالات الغياب التى تنطوى عليها نصوص شكسبير، وكما تقول ليزيث جودمان Goodman فإن هذه المسرحية تقدم نفسها لمتفرجين نساء/نسويين.

وتعتبر جودمان المسرحية "علامة ضمن محاولات "إعادة خلق شكسبير من وجهة نظر نسوية . وتنطلق المسرحية من تصور مفاده أن ... التاريخ كله كما تقدمه النصوص القياسية Standard قد يشبه سلسلة نسب تضم "آباء زائفين"" (1993:220). التأثير الناتج عن ذلك هو تفكيك "بناء الحكاية الأسطورية الذى تنطوى عليه مسرحية *الملك لير*" (Griffin and Aston 1991:11). أيضًا فإن

---

* هذا اللفظ من افرازات الجهاز النقدى للأدبيات النسوية، خصوصًا تلك التى تنشغل بإعادة كتابة التاريخ من وجهة نظر نسوية، على اعتبار أن التاريخ الرسمى من وجهة نظرها هو تأريخ للرجل وسرد لحكايته، ومن هنا جاء تفكيك الأدبيات النسوية للفظة history بالإنجليزية باعتبارها his-story أى قصة الرجل، ومعارضة هذه اللفظة بلفظة herstory التى تعنى "قصتها" (أى المرأة). (المترجم)

مسرحية بنات لير تعد نتاجًا مباشرًا لسلسلة نسب نقيضة أو تقويضية تذكرنا بما أكد عليه فوكو Foucault من أن وظيفة سلسلة النسب هى "كشف الجسد الموسوم تمامًا بالتاريخ، وكشف عملية تقويض التاريخ للجسد" (1977:148).

الشخصيات الخمس التى تتألف منها مسرحية فرقة مسرح النساء هى البنات الثلاث، والمربية (وهى شخصية مبتدعة تتولى تنشئة البنات بعد وفاة أمهم على إثر سلسلة متوالية من الإجهاض، حيث كانت الأم تحاول إنجاب ذلك الوريث الذكر الذى كان موضوعًا للرغبة الشديدة)، والمهرج (الذي يتجسد شخصية مخنثة مسؤلة عن المراسم، كما تعبر هذه الشخصية عن الملكة الأم أو الأم الطبيعية، ولذا نرى المهرج وقد ضرب خمارًا على رأسه/رأسها). لا توجد شخصية الملك لير فى المسرحية. فضلاً عن ذلك فإن عرض *بنات لير* قد وظف طاقم ممثلين من جنسيات متعددة، وهو ما يتسق مع السياسة الفنية لفرقة مسرح النساء، ويتناقض مع عروض التيار المسرحى السائد التى تقوم غلى وجود دور رئيسى واحد (حيث تجد لورانس أوليفييه مثلاً وهو يقوم بدو الملك لير، أو حتى روث ماليزيتش فى دور المرأة التى ستصبح ملكًا). أيضًا فإن هذا الطاقم كان عبارة عن مجموعة ممثلين غير ثابتة ومتغيرة، وتغير هذه المجموعة فى كل مرة كان بمثابة عرض يتيح قراءة جديدة للمسرحية. وقد لاحظت جودمان فى العرض الأول للمسرحية أن شخصيتا ريجان وجونريل كانت تؤديهما ممثلتان سوداوان، وكانت شخصية جونريل تؤديها ممثلة بيضاء، أما فى العرض الثانى للمسرحية، فكانت ادوار الأخوات الثلاث مسندة إلى ممثلات سود، بينما كان المهرج والمربية من البيض (1993:222). على اعتبار غياب كل من الأبوين فإن

هذه القرارات الخاصة باختيار طاقم التمثيل تطرح على الجمهور فى صيغة واشكالية، وذلك فى ضوء مسرحية *بنات لير*، وفى ضوء مسرحية *الملك لير*، وبطبيعة الحال فى ضوء الواقعية المسرحية التى تظل مقياسًا أو معيارًا فى توقعات الجمهور.(١٥)

وهكذا تضع المسرحية موضع المساءلة القناعات التى ينطوى عليها تأويل ما، كما تساءل الاستراتيچيات الخاصة بتأويل (تأويلات) نقيضة، ولعل الأهم من ذلك أن هذه القناعات وتلك الاستراتيچيات لا يحل محلها مجموعة واحدة وواضحة من القناعات أو المهارات. إن تقديم شخصية الملك لير فى صيغة الغياب انما يبرز غياب زوجته (أو هو أيضًا إحالة واضحة إلى زوجته) فى النص المصدر Source Text .

إن العرض الذى تقدمه فرقة مسرح النساء يسلط الضوء على ما تتجاهله وترفضه مسرحية شكسبير، وأظن أن ذلك من شأنه أن يستثير أكثر من مجرد أفكار عابثة على هوامش النص الشكسبيرى، وإنما من شأن ذلك أن يدفع الجماهير إلى الاشتباك مع مسرحية شكسبير، وإعادة بناءها علي نحو فاعل ونقدى. وترى جودمان أن مسرحية بنات لير "تساءل رؤية التيار المسرحى السائد لشكسبير على أنه "الأب المناسب" للتراث الدرامى الأدبى المعتمد" (1993:220). فضلاً عن ذلك، فإنه إذا كان التأويل التقليدى لمسرحية *الملك لير* يرى أنها تعالج "قيمًا أسرية" (تلك العبارة التى يحبذها اليمين الجديد كثيرًا)، وإن كان عدد من العروض التى نناقشها هنا توحي بأن هذه القراءة لقيت رواجًا كبيرًا فى الثمانينيات والتسعينيات، فإن مسرحية *بنات لير* تستحث جمهورها على النظر

فى تصورات أخرى للأسرة (فى ضوء التمثيلات المسرحية لها)، وتستحثه على النظر فى الفعالية الاقتصادية للبنيات الأسرية التقليدية فى النص المصدر الذى كتبه شكسبير، وفى الثقافة المعاصرة، وفى حياة الجمهور الخاصة. وهكذا فإن مسرحية *بنات لير*- مثلها فى ذلك مثل العديد جدًا من المحاولات التى تعبر عن تحولات شكسبير فى بريطانيا فى الثمانينيات- لا تكتفى بالرد على *الملك لير* فحسب؛ وإنما تشتبك هذه المسرحية فى جدل مع حكومة تحظر وجود العائلات "الصورية" pretended famiIes، وتستخدم شكسبير كواحد من أدواتها التى تدعم بها آراءها السياسية الرجعية وتروج لها. يختتم كل من جريفين وآستون مناقشتهما للمسرحية بالتقييم الآتى:

> على اعتبار أن المهرج والمربية يتقاضيان مقابل خدماتهما، فإنهما يقدما خطابًا مادى النزعة، ويطرحان نقدًا للرأسمالية؛ فكلاهما موظف فى منزل ديكتاتور مسئول عن الفقر الذى يعم البلاد، كما أنه مسئول عن نظام حكم يميز بين من يملكون ومن لا يملكون. إن ذلك يجعل *بنات لير* مسرحية تخاطب بشكل مباشر الجماهير التى تعيش سنوات حكم تاتشر.

(1991:13)

بخلاف العروض الأخرى التى قدمت عن *الملك لير*، والتى أسلفنا ذكرها فى هذا الفصل، فإن *بنات لير* كانت فى الأساس عرضًا متجولاً يستهدف المسارح الصغيرة، والفضاءات المسرحية الخاصة بتجمعات بشرية قليلة. كذلك قدمت هذه المسرحية لجماهير لندن ، ولكنها لم تقدم على مسرح تجارى، أو مدعوم حكوميًا، ولم تستهدف الجمهور الذى يرتاد مسرحيات التيار السائد. تجول هذا

العرض حول بريطانيا فى عام ١٩٨٧، ووفقًا للدعاية الخاصة بفرقة مسرح النساء تجول العرض مرة أخرى فى السنة التالية بناء على طلب جماهيرى. لكن ما الذى دعا إلى وجود هذا الطلب الجماهيرى؟ وما علاقة هذا الطلب بوضع شكسبير ومسرحياته فى المجتمع البريطانى المعاصر (وغيره من المجتمعات)؟ هذه كلها تساؤلات تستوجب منا الكشف الدقيق [١٦]، ولكنى أتذرع فى هذا السياق بالتعميم حيث أسجل أن هذه المسرحية التى نحن بصددها تفرض حضورها بوصفها نصًا يعيد خلق شكسبير، ويطرح هذه التساؤلات المختلفة (النقيضة)، ويستهدف جمهورًا مغايرًا - جمهورًا شعبيًا لا يطلب منه الاحتفاء بالسمات المتعارف عليها (التى يسمونها كونية) والملازمة لأعمال شكسبير.

هناك محاولة أخرى لإعادة خلق شكسبير، وتسعى إلى مخاطبة نسق فرجة معين، ألا وهى عرض بارى كيفى Barrie Keeffe الذى يحمل عنوان *ملك إنجلترا*. هذا العرض الذى قدم على مسرح ثييتر رويال (فى ستراتفورد إيست) عام ١٩٨٨ أوحى لمايكل بيلنجتون بالآتى:

> لم تفقد مسرحية *الملك لير* أيًا من امكاناتها كأسطورة... يوظف [كيفى] الإطار الخاص بقصة شكسبير بحيث يستكنه التوجهات العرقية. كثيرًا ما كانت النتيجة تتجاوز حد المعقول، ولكنه لأمر فاتن أن يرى المرء كيف أن جلال النص المصدر وما ينطوى عليه من توازن أخلاقى يضفى ثقلاً على عمل السيد "كيفى".

(1988:125)

فى مسرحية كيفى نجد توماس جيلبرت كنج- وهو الشخصية الأساسية فى العمل- وهو يقسم على بناته ماكسبته يداه طوال خمسة وثلاثين عامًا عاشها (وعمل فيها) فى إنجلترا سائقًا فى مترو الأنفاق بلندن، وذلك قبل عودته إلى مسقط رأسه فى ترينيداد. فى مشهد العاصفة، وعلى قضبان للسكك الحديدية فى مستودع ستراتفورد للقطارات شرق لندن، نجد كنج وهو يعبر عن غضبه الشديد إزاء حياته التى قضاها فى العمل لدى شركة لندن للمواصلات، وذلك فى حديثه مع مهرج المسرحية، وهو عامل اسكتلندى يعمل فى اصطياد الكلاب الضالة، ويشرب "السبرتو". كما هو الحال مع المراجعة الصحفية التى كتبها بيلنجتون والتى أسلفنا ذكرها، ومع ماشهدته الثمانينيات من إحياء لمسرحية لير لبوند بحيث تبقى فى علاقتها الإلحاقية بنظيرها الشكسبيرى، فإن الاستجابة النقدية لمسرحية *ملك انجلترا* (والتى تتراوحت بين الحماس الشديد لها، وصب اللعنات عليها) تتأسس مرة أخرى على علاقة المسرحية بالنص الشكسبيرى:

> لم يفلح هذا العرض. إن مسرحية *الملك لير* لها لغتها وأبعادها، انها تجسد رحلة عجوز أخرق لاكتشاف الذات، وهى تعبر عن ذلك من خلال ملحمة شعرية؛ إنها قمة مسرحية.
>
> أما هذه الرؤية الجديدة فتدور حول عجوز سخيف يجوب بنا سفوح الإحباط، وتوظف هذه الرؤية لغة تعبر بها (التوجهات المختلفة لدى المهاجرين الملتزمين، و أولادهم الذين يولدون فى بريطانيا، ولكن لا يتواضعون فى تعاملهم مع آبائهم عرفانًا منهم بالجميل.

(Nathan 1988:122)

لا شك أن ثمة شعر غير مألوف فى الطريقة التى ينجز بها كيفى هذا التوازى، وفى الإخراج المتدفق الذى يقوم به فيليب هيدلى، إلا أن تراكب Superimposition السمات الأسطورية للير على هذه المادة يؤدى إلى تشويش وإغماض موضوع جدير بالاهتمام كان من الأجدى معالجته بشكل مباشر.

(Paul Taylor 1988:122)

أن يصل الملك لير إلى بريطانيا الحديثة عبر خط المترو المركزى أمر مناسب للغاية إذا تصادف وكنت تعيش بالقرب من مسرح الثييتر رويال فى ستراتفورد إيست؛ وأن يكون الملك لير سائق أسود يعمل على خطوط مترو الأنفاق، وعلى أعتاب التقاعد مجاز طريف ورائع بغض النظر عن سياق المكان والزمان.

(Armistead 1988:124)

التيمة الأساسية لديه [كيفى] هنا هى تنامى معاناة مجتمع المهاجرين من جزر الهند الغربية- من حالة الأمل فى مرحلة ما بعد الحرب إلى الكراهية التى برزت فى مرحلة ما بعد الرأسمالية- ولكنه لم يضف شيئًا جيدًا أو طازجًا على هذه البدهية. لم يكن ذلك ليعنى شيئًا لو كانت الدراما قوية مؤثرة، إلا أن الأصداء الشكسبيرية تثير توقعات يعجز "السكريبت" البليد الذى وضعه كيفى (أضف إليه الإخراج البليد الذى نفذه فيليب هيدلى) عن تلبيتها مرة تلو الأخرى.

(Church 1988:124)

من الواضح إذًا أن التعابث مع الشاعر الكبير لعبة خطرة. إما أن تخفق مسرحية كيفى فى تلبية توقعات من الواضح أنها ليست بحاجة إلى تفسير (على

اعتبار أنها معروفة ومقبولة على مستوى العالم) أو تضل هذه المسرحية السبيل لتدخل فى نسق خاطىء على اعتبار أنه يفترض "فينا" أن نعرف أن الحياة المقهورة التى تعيشها الطبقة العاملة من البريطانيين (خصوصًا إذا ما تصادف أنهم سود) هى مادة تتناسب مع الصيغة الواقعية فى المسرح (أو السينما أو التليفزيون)، ولا تتناسب مع الدراما الشعرية "العظيمة". إلا أن الأمر الذى يلفت الانتباه بشكل خاص فى مسرحية *ملك إنجلترا* هو استخدامها (انتهاكها) للنص المصدر على نحو يجعله يتناسب مع مرتادى المسرح المحلى. تلتقط المسرحية ذلك الوعى الثقافى الكوكبى بمسرحيات *شكسبير*، وتعيد وضعه فى إطار التجربة الخاصة لجمهور ينتمى إلى جماعة محلية معينة. [١٧] تشتبك مسرحية *ملك إنجلترا* مع القضايا والمشاكل الشائعة بين سكان منطقة ستراتفورد ايست ، وتستكنه هذه القضايا على نحو كان بزيشت قد أكد على أهميته البالغة فى إحداث المتعة، والاندماج فى الأحداث بحيث يؤدى ذلك كله ليس فقط إلى حث الجمهور علي حضور العرض، وانما على التفكير فيه. توحى المراجعة الصحفية التى سطرها نيل بارتليت لجريدة *Time Out* بهذا التأثير ذاته؛ يقول بارتليت:

> تبدو مسرحية بارى كيفى على الورق... وكأنها ذلك النوع من المسرحيات الذى يقدم "حالة الأمة"، والذى ينطلق من الطابع السياسى الميت الذى اتسم به المسرح في أواخر السبعينيات. لو قدم هذا العرض فى أى مكان غير ستراتفورد لبدا وكأنه محاضرة. لكن تقديم العرض هنا وبث الحياة فيه، وطرحه للجدال من خلال مجموعة ملتزمة وحريصة من المؤدين يجعل هذه الساعات الحاسمة من حياة أسرة من السود، غاضبة، ومشوشة بحيث تدفع الجمهور إلى الهمس بالتعليقات، والضحك غير المتوقع. كذلك فإن الكلمات المطولة والجميلة

التى يلقيها كيفى لا تجد من الجمهور إلا الصمت المتأثر، كما أن اللقاء الأخير بين الأب والابنة دفعنى إلى البكاء أمام الناس، وحتى على التفكير بشكل أكبر مما كنت أبغى.

(1988:122)

مثلها مثل مسرحية *بنات لير* لفرقة مسرح النساء تركز هذه المسرحية التى تعيد صياغة *لير* على إمكانية الحوار مع جمهورها. لا تنشغل أى منهما كثيرًا بالتساؤل "ماذا فعلنا بمسرحية شكسبير؟" (وإن كان من الواضح أن كلاً منهما يسعد بالاعتراف بهذه الصلة بالنص الشكسبيرى، مع الاعتراف أيضًا بوجود اختلاف) وإن كانتا تنشغلان بتساؤل آخر هو "كيف يتسنى لهذه المادة أن تكون نافعة لنا"؟

فى إطار العقد ذاته الذى نناقشه هنا، وفى ضوء فكرة الانتفاع بالنص الشكسبيرى يجدر الالتفات إلى محاولتين بريطانيتين أعادتا خلق شكسبير بحيث يتناسب مع الجماهير الخاصة بجماعة محلية معينة. المحاولة الأولى هى عرض *الملك لير* الذى قدمته فرقة فوتسبارن Footsbarn، وهى فرقة من محترفى المسرح الإنجليزى مقرها فى فرنسا. قدم عرض افتتاح *الملك لير* فى إيطاليا (١٩٨٣)، وقدمته فرقة فوتسبارن بأسلوبها المعتاد المغرق فى طابعة الجسدى. وقد تم بناء العرض منذ بدايات تشكله بحيث يتمحور حول الموسيقى، والصوت ، والأقنعة، والتمثيل الإيمائى، مع الإبقاء على ٢٥-٣٠٪ فقط من نص شكسبير، وهذه الاستراتيجية أدت بأحد صحفيى لندن إلى القول بأن "هذه الفرقة تعمل تحت لافتة آريان منوشكين" *(Ratcliffe 1985:22)* . إلا أن أعضاء هذه الفرقة يعللون تطور هذه الاستراتيجيات الأدائية فى عرضهم بسعيهم إلى جماهير لا تتحدث الإنجليزية، وفى ذلك يقولون :

أن ذلك لتدريب رائع. على سبيل المثال، فعندما تشتغل على *الملك لير* فى إيطاليا وفرنسا تدرك فجأة أنك كنت تركن كثيرًا إلى اللغة فى المسرح، وأنها ليست ضرورية على هذا النحو، وإن كانت جميلة. الأكثر أهمية من ذلك بكثير هو أداء الدلالات بالجسد ، واستشعار المعنى الكلى للدلالات فى بناء المشهد، وأن نبين للجمهور ما يحدث من خلال ما تفعله الشخصية ... فقط إن العمل خارج إنجلترا جعلنا أكثر اهتمامًا بالجسد.

(مقتبس فى Cousin 1985:123)

فى عرض *الملك لير* كما قدمته فرقة فوتسبارن تم عمل ازدواج بين شخصيتى جونريل وكورديليا بحيث يؤديهما ممثل واحد. وعندما كانت هناك ضرورة لوجود الشخصيتين على المسرح فى الوقت نفسه، كان هناك ممثل آخر يقوم بدور جونريل. بخلاف ازدواج الأدوار الذى حدث بين شخصيتى كورديليا والمهرج فى عروض المسرح السائد التى وصفناها آنفًا، فإن الازدواج فى هذا العرض ينزع إلى البراجماتية أكثر من نزوعه إلى التأويل : كذلك تم استخدام الازدواج بين المهرج و ريجان، وبين جلوستر وألبانى؛ وبين ادجار وكورنوول، وبين كنت وادموند- أيضًا فإن كل الممثلين كانوا يؤدون بوصفهم جزءًا من كورس يونانى تم ادراجه داخل نص العرض . وحتى يتم تجنب الالتباس- مع الأخذ فى الاعتبار الدربة/التوقعات الثقافية الخاصة بالجماهير، والتى تستحضرها هذه الجماهير عند مشاهدتها لمسرحيات شكسبير- قامت فرقة فوتسبارن بتسهيل عملية الفرجة من خلال الأقنعة، والملابس التى تحمل شفرات لونية. إن الشخصيات تسكن مروياتها الخاصة التى قد تتعالق مع مرويات الاخرين، لكن الدفقة

الابداعية الملازمة لهذا العرض عن *الملك لير* تكمن فى تمكينها الجمهور من التجاوب مع النصوص المتبارية العديدة والمختلفة.

على هذا النحو عملت فرقة فوتسبارن بشكل معارض لفكرة وجود عرض واحد يطرح (الـ) قراءة (الـ) قطعية defnitive لنص شكسبير تصلح لتلك اللحظة التاريخية (أو لأية لحظة تاريخية)، كما عارضت الفرقة أيضًا سلطة العوامل العارضة التى تحدد بشكل مسبق شفرات الاستجابة "الصحيحة". عوضًا عن ذلك تركز الفرقة على وسائل تقديم العرض، وعلى الكيفية التى يمكن ويجوز بها تجسيد النص. على الرغم من أن هذا المنهج يختلف تمام الاختلاف فى فلسفته وتنفيذه عن رأى كريستين لينكلاتر عن الصوت، إلا أنه يبرز بشكل مشابه معايير التدريب التقليدى للممثلين الذين "يؤدون" شكسبير، وكذلك المعايير الخاصة بالمتفرجين الذين "يرون" شكسبير.

لا ينصب اهتمام الفرقة على نوعية الأجساد التى يسمح لها بتمثيل نص شكسبير، وكيفية قيامها بذلك، وانما تهتم الفرقة أيضًا بالمكان الذى يمكن فيه رؤية هذه الأجساد. إن عرض *الملك لير* كما تقدمه فرقة فوتسبارن هو من الناحية الفعلية تحويل للمشهد الشكسبيرى إلى فرجة مبهرة.

فى حين شاهد ما يقرب من ٥٠,٠٠٠ متفرج ١٢٢ عرضًا لمسرحية الملك لير كما قدمتها فرقة فوتسبارن عامى ١٩٨٣ و ١٩٨٤، فإن أيًا من الجماهير البريطانية لم يشاهد هذه المسرحية إبان هذا الوقت. يعلق على ذلك أحدأفراد الفرقة بالقول :

تبلغ الفرقة من العمر الآن أربعة عشر عامًا، وهى لم تعد الآن ضمن المسرح البديل الهامشى. إنها الآن فرقة جوالة محترفة ، ومن حقها أن يكون لها قناة تعبر من خلالها عن نفسها فى إنجلترا ... واعتقد أنه أمر هام للغاية بالنسبة للفرق الأخرى، والناس عمومًا أن يعاينوا تطور هذه الفرقة بالذات.

(مقتبس فى Cousin 1985:125-126)

تكمن المفارقة فى أن هذه الفرقة عندما قدمت رؤيتها هذه لـ الملك لير في لندن عام ١٩٨٥ علق أحد الكتاب الصحفيين قائلاً : "إن هذا العرض الذى يقف خلفه تفكير جاد يبدو لى من نواح عدة أقرب إلى جوهر الشاعر الكبير من تلك العروض التى نراها كثيرًا على مسرح ستراتفورد - أون- ايفون [وهى مقر فرقة شكسبير الملكية وسط إنجلترا] (Gordon1985:22) [١٨]. تعيد هذه الملاحظة طرح ذات الفكرة التى كانت فرقة فوتسبارن قد تبنتها حول ظهور السلطة الثقافية عند تقديم المسرح الإنجليزى، خصوصًا إذا ما كان هذا المسرح مبنيًا حول التراث الشكسبيرى المعتمد.

على النقيض من ذلك، شتان بين جوهر الشاعر الكبير، وعرض آخر يحمل عنوان *مأساة الملك لير* قدمته فرقة ويلفيرستيت Welfare State، وهى فرقة أخرى من فرق المسرح البديل فى بريطانيا ، ولها تاريخ طويل، وراديكالى. كان مشروع الفرقة حول *الملك لير* هو تجربتهم الأولى خلال فترة إقامتهم بمدينة بارو إن فيرنس Barrow-in-Furness فى شمال إنجلترا، والتى امتدت لسبع سنوات . بعد تكليف الشاعر والكاتب المسرحى آدريان ميتشل بكتابة النص، وتكليف بيتى موزر بكتابة الموسيقى شرعت فرقة ويلفرستيت فى خلق عرض مسرحى يتناسب

والفضاء الذى يقدم فيه، ويمكن تقديمه أيضًا من خلال رؤية سينمائية (وحينئذ يوضع له عنوان جديد هو *الملك الحقيقى والأوباش*). وعلى اعتبار أن الفكرة كانت عبارة عن خلق عمل يقدم للسكان المحليين وبمشاركتهم، فإن الجغرافيا الاقتصادية الخاصة بهؤلاء السكان عبارة عن المشروع.

يصل عدد سكان بارو-إن-فيرنس إلى ما يقرب من ٧٠,٠٠٠ نسمة، وتعتمد على مصدر واحد للتوظيف هو شركة فيكرز المتحدة لبناء السفن والهندسة (وهى توفر ١٤,٠٠٠ فرصة عمل) التى تنتج الغواصات النووية (١٩) ضمن أشياء أخرى. وقد عانت مدينة بارو-إن-فيرنس من نسبة البطالة المرتفعة فى الثمانينيات والتسعينيات أيضًا، مثلها فى ذلك مثل العديد من المدن الإنجليزية التى تقع خارج منطقة لندن، والمساوية لها فى المساحة. وفى ضوء هذين المعطيين شرعت فرقة ويلفر ستيت فى توظيف ما تتمتع به من مزج خلاق بين التقنيات البريشتية والباختينية بغية إبداع ما يسمونه "الكرنفال النقدى" critical carnival. يصف كاتب عرض *الملك الحقيقى*، وهو ميتشل فرقة ويلفرستيت بأنها "فرقة عملية لها رؤية، ولم أكن لأتردد فى أن أطلب منهم تصميم حرب نووية ، وتجسيدها" (مقتبس فى Lowe 1985:3). وعن فضل مسرحية شكسبير عليه أثناء الكتابة لا يجد ميتشل ما يقوله سوى التعليق بأن "الملك لير هى أعظم نص مكتوب باللغة الإنجليزية، وقد استخدمت قصتها ، والكثير من سطورها الجميلة لحاجتى إليها" (مقتبس فى Lowe 1985:3). إلا أن ما يفعله ميتشل مع *الملك لير* (أو مع *الملك الحقيقى* فى سياقنا هذا) ليس سوى عنصر واحد من العناصر المكونة لهذا العرض. وكما يعبر بازكيرشو Kershaw عن ذلك بالقول "إن المكان

الذى صنع فيه الفيلم، ومن قام بصنعه هى أمور لا تقل أهمية عن توظيف الفيلم لمسرحية *الملك لير* " *(1991:52)*. وهكذا سعت فرقة ويلفرستيت إلى تأسيس عملية من الإنتاج والتلقى تقوم على الإبداع المشترك co-creative، وذلك بالمشاركة مع الجماعة المحلية، كما سعت كذلك إلى تمكين الجماعة المحلية من المشاركة السياسية من خلال تعاونها فى تقديم لير العصر النووى. وبغض النظر عن الأهداف التى ترمى إليها فرقة ويلفر ستيت من وراء مفهوم الكرنفال النقدى، إلا انه من الأهمية بمكان أن نضع مثل هذه الطموحات فى سياقها الذى لم يكن بالضرورة وسطًا مرحبًا بها:

> حقيقة الأمر أن "التوجه السياسى" فى *الملك الحقيقى والأوباش* كان راديكاليًا بالنسبة للسياق الذى قدم فيه إلى الحد الذى كادت معه فرقة ويلفر ستيت تشعر بالانفصال عن المكان فى بداية إقامتها فى هذه المدينة. إلا أن إعادة كتابة نص شكسبير بدا وكأنه يهدف قصدًا إلى تحفيز سكان بارو-إن-فيرنس على المشاركة رغم لا مبالاتهم، مع أن عملية إعادة الكتابة تمت لتحقيق صالح هذه الجماعة المحلية حسبما ترى فرقة ويلفر ستيت.

(1991:250)

وهكذا لم يكن ثمة تماس مسبق بين القائمين على مسرح ويلفر ستيت والممثلين من جهة، والجماهير من جهة أخرى على النحو الذى نجده فى تطور عرض *بنات لير* الذى يقوم على التشارك ، والذى قد يكون قد قد استند إلى الاهتمام المشترك بالمرأة بين المسئولين عن المسرح والجماهير.

يمكن بطبيعة الحال النظر إلى جماهير مسرح التيار السائد بوصفهم جماهير محلية، إلا أن مشروع فرقة ويلفرستيت يختلف عن كافة المشروعات التى تمحورت حول لير والتى ناقشناها هنا ، وذلك فى درجة التشارك مع الجمهور المستهدف. إن كانت العناصر التى تم الاستعانة بها (من قبيل السكريبت الذى كتبه ميتشل، وموسيقى موزر، فى وجود نص شكسبير الذى يلقى بظله عليهما) قد فرضت حتمًا اتجاهات معينة عند إنجاز المسرحية/الفيلم، إلا أن عملية التجسيد كادت تقتصر تمامًا على أشخاص محليين قاموا بدور المؤدين لتحقيق هذا الحدث/المشروع. [٢٠] لقد شارك ما يقرب من خمسين فرد من مواطنى بارو-إن-فيرنس، لم يكن أيًا منهم ممثلاً محترفًا، ومعظمهم من العاطلين. وفضلاً عن ذلك فإن الغواصة "الخردة" التى شكلت القطعة الأساسية فى مسيرة العرض عبر شوارع بارو (حيث كان عدد طاقم المؤدين يتزايد بشكل ملحوظ عند انضمام أشخاص آخرين إلى الأوباش فى المسيرة) قام بتضيعها شباب الفنيين من شركة ڤيكرز المتحدة لبناء السفن والهندسة. تؤدى مثل هذه الاستراتيچيات إلى توريط الجماعة المحلية فى العرض من خلال سبل ملموسة وواضحة للغاية؛ على سبيل المثال يقدم أفراد الجماعة المحلية الموهبة التى تسمح بتجسيد العرض، كما يستخدمون مهاراتهم على نحو يتجاوز الاستخدامات المحسوبة والمحدودة للأشياء. من خلال هاتين اللحظتين تسهل فرقة ويلفر ستيت عملية التمكين الذاتى self-empowerment للممثل الذى يشكل الدراما . وكما يقول كيرشو فإن إبداع هذا العرض المناهض تمامًا للتسليح النووى أبرز مجموعة معقدة من المفارقات التى قد يكون قد اشتبك معها سكان بارو-إن-فيرنس. بين هذه المفارقات حقيقة مفادها أنه "قبل قدوم الفرقة كان الهجوم النقدى الحاد

على ترسانة بناء السفن دائمًا ما يصدر من خارج المدينة" Kershaw)
(1992:241؛ أما بعد تجسيد العرض كان شباب بارو يعبرون عن قلقهم علانية من تصنيع الأسلحة، ومن التصرفات التى يمكن أن تتمخض عن تدمير شامل. كذلك فإن العرض فضح تورط المدينة فى الاستثمار فى اقتصاد الموت الذى إن توقف سيؤدى إلى الزوال الافتراضى لهذه المدينة خصوصًا مع الاغلاق الحتمى لترسانة بناء السفن (Kershaw 1992:215-220). يشير هذا كله إلى حنين يسارى يتمثل فى تحقيق حالة نقدية تلازمها مسئولية اجتماعية من خلال إنتاج فن مرتبط بالجماعة المحلية، ومتسق مع سياقه الجغرافى. وأنا على وعى بأن تفضيلى الشخصى لهذه الصورة من المقاومة يعطى امتيازًا لهذه المبادرات الفنية ذات الطابع الحنينى- إن ما أسجله هنا هو توق إلى أن يكون الفن باعثًا على التغيير الاجتماعى بحق.

فى تقديرى أن أكثر العناصر أهمية بالنسبة للمسرحية نفسها (كنص) أو بالنسبة إليها كعرض (سواء كفعل درامى حى، أو كفيلم سينمائى لاحقًا) هو الأهمية التى تكتسبها داخل جغرافيًا محلية معينة، وبالمشاركة مع هذه الجغرافيا. الواضح أن التفاعل والإبداع اللذين تحققًا من خلال العرض المسرحى بما ينطوى عليه من عملية وتواصل مباشرين يتم توصيلهما أيضًا من خلال الطابع الثابت والمكتمل للفيلم السينمائى، وإن كانت فرقة ويلفرستيت تقاوم سلبية مشاهد الفيلم - سواء تجسدت هذه السلبية فى ممارسة عملية أو فى توقع ثقافى - من خلال إعادة ترتيب وضع الشفرات التمثيلية representational. إن كل "نجوم" الفيلم - عدا حالة واحدة - من الجماعة المحلية، ويقدم هذا الفيلم بوصفه علامة ثقافية، ونجاحًا يحسب لتلك الجماعة :

"كان أول عرض للفيلم فى سينما أسترا، وهى السينما الوحيدة بمدينة بارو-إن-فيرس، وقد صاحب العرض الأول كل مظاهر الاحتفال المميزة لافتتاح فيلم روائى مع إعادة إنتاج هذه المظاهر بحيث تتخذ شكل المبالغة الساخرة، وهو ما تمثل فى وجود السيارات الليموزين، والسجاجيد الحمراء" (Coult & Kershaw 1990:224) الفكرة التى نود إبرازها هنا أن كل من ثقافة التيار السائد (المتمثلة فى أفلام الإيرادات العالية) و التمثيلات الثقافية النقيضة (تنظيم مسيرة للمناداة بنزع الأسلحة النووية) كانت صيغًا مستوردة قبل تقديم هذا العمل [٢٢] . أما فى *مأساة الملك الحقيقى/الملك الحقيقى والأوباش* فإن سكان مدينة بارو-إن-فيرنس أنفسهم يصبحون مشاركين فى كل من صياغة العرض والاحتفال به. وهم بذلك يدركون (بعضًا من) ذواتهم، ويدركون جغرافيتهم فى ضوء العلاقة بين الذات والموضوع التى تنطوى عليها الممارسة الثقافية، كماأنهم يعبرون عن حقهم فى إبداع الفن، والاحتفاء به. إن هذه الصياغة للملك لير يمكن أن تكون نافعة بوجه خاص على هذه المستويات المتعددة من الوعى، وعلى هذه المستويات من الوعى السياسى الخاص والمحدد.

إن إفراط الممارسة النقدية السائدة فى أداء لعبة "اصطياد العلاقة الرابطة" بين العرض والنص الشكسبيرى ، وهو مايكاد يصاحبه دائمًا إبراز أوجه النقص فى العرض انما يبدو فى حقيقة الأمر حذلقة أكاديمية. إن كانت رؤية آدريان نويل لشخصية لير ذى الأنف الأحمر (التى أعادت إلى الأذهان محاولات بروك، وبيكت، وكيروساوا، وغيرهم من الوجوة الثقافية البارزة) ورؤية ادوارد بوند للير فى وجهه الماركسى قد تجاسرت على اعادة تعريف سياسات السلطة فى نص

شكسبير، فإن *الملك الحقيقى والأوباش* يأخذ فى الاعتبار قبول الجمهور لسلطة النص المصدر، ويستثمر هذا القبول، حتى لو كان المصدر هنا بعيدًا فى الزمن. إن ما يجعل هذا العرض برؤيته المفارقة dissident للملك لير عرضًا نافعًا هو معرفة أهل بارو إن فيرنس بالدلالة التى يؤديها شكسبير فى الثقافة المعاصرة، وإن شئنا الدقة معرفتهم *بالكيفية* التى يؤدى بها شكسبير هذه الدلالة.

رغم ذلك يمكن الزعم بأن هذه الاستجابة المغرقة فى التبسيط أو السذاجة إزاء طريقة عمل فرقة ويلفر ستيت وعرضها *الملك الحقيقى* لم تحظ بالقبول والترحيب الشديدين من جانب الجماعة المحلية التى كانت جزءًا منها:

> ترى العقلية المحافظة أن الهجوم على القاعدة النووية كان هجومًا غير مبرر على جماعة محلية لم يكن لديها الخيار فى اختيار الصناعة التى تعتمد عليها حتى تعول نفسها. كذلك رأى الآخرون أن فرقة ويلفر ستيت كانت بعملها هذا تفسد الشباب بمتعة مغوية، وإن كانت تقويضية تؤدى إلى عمل غسيل مخ. رغم ذلك فإن أكثر من وجهوا الانتقادات إلى الفرقة من سكان المدينة كان عليهم أن يقروا بأن مشاركة العاطلين من الشباب مشاركة إبداعية فى العمل كان أفضل من تركهم يهيموا فى الشواع، كما أن فرقة ويلفرستيت رغم كل شىء جلبت بعض النقود إلى المدينة من خلال المنح المقدمة من مجلس الفنون ، وماركس أند سبنسر.

(Coult and Kershaw 1990:224)

من خلال تقييمنا لمشروع فرقة ويلفر ستيت الذى افتتحت به نشاطها مع سكان مدينة بارو يتضح لنا أن مثل هذه العروض التى تنطوى على توجه نقيض

ومعارض بشكل صريح لا تسعى إلى تغيير السلوكيات أو حتى الآراء على مستوى واسع. إن المفردات التى وظفها كل من كولت وكيرشو في تقييمهما تستند إلى ثنائية اليمين/اليسار التى كنت قد أشرت إلى أنها تسم النقد الأكاديمى (للأعمال الشكسبيرية)، وإن كان هذا النقد يخلص إلى التعبير عن "المشروع الرأسمالي" الذى وسم سياسة تاتشر لكننى أزعم أن مدى الاستجابة نفسه كان فعلاً راديكاليًا. يستخدم كيرشو التناص الحادث فى تلك الشبكة التى تجمع بين الملك لير و مأساة الملك الحقيقى و الملك الحقيقى والأوباش (1991:25) لكى يعارض بها تلك القناعة العامة التى ترى أن المسرح الشعبى يعنى مسرحًا غير معقد ، وهو يرى أن وعى المتفرجين بجميع النصوص الفاعلة هنا يخلق جدلاً ديناميًا وأكثر تعقيدًا حول قضايا الحرب النووية. الأمر المؤكد أيضًا أن الخمسين فردًا من سكان بارو الذين أنتجوا هذا العمل (بالإضافة إلى دائرتهم المقربة من الأصدقاء، والأسرة) قد اشتبكوا فى هذا الجدال على نحو لم يكن ليتاح لهم بغير هذا العمل. تشير أيضًا بعض التحليلات إلى نتائج أخرى فرعية لهذا المشروع، ومنها على سبيل المثال أن اثنين ممن شاركوا بالتمثيل واصلا التدريب الاحترافى بالجامعة، وأن فرقة ويلفر ستيت قامت بتطوير منهجها التفاعلى مع سكان بارو مما تمخض عن عرض آخر بعد أربعة أعوام قدم في ساحة المدينة أمام جمهور يقارب الـ ١٥,٠٠٠ متفرج (وهو ما يجاوز قوة العمل فى شركة فيكرز المتحدة لبناء السفن والهندسة) وغيرها من النتائج الأخرى. [٢٣] إن ما أتاحه شكسبير هنا من خلق لوظائف جديدة، وبناء جمهور يمكن اعتباره اعادة تشكيل لأكثر الجوانب محافظة فى التراث الشكسبيرى على نحو ينطوى على مفارقة.

إن الاقامة الطويلة لفرقة ستيت فى مدينة بارو تمثل - كما كان الحال مع مشروعهم الأول الذى استخدموا فيه *الملك لير* - رفضًا لتلك القناعة السائدة التى ترى أن الفن (وما يلازمه من استجابة نقدية) يجب أن يأتى دائمًا من الخارج إذا ما تعلق الأمر بجماعة محلية بهذا الحجم، وبهذه الديموغرافيا. إن إثارة النقاش حول إنتاج الفن - من المنوط به ، ومن الذى يموله - خلال العمل ذاته، واستجابة السكان المحليين لهذا النقاش إنما يشى أيضًا بإمكانية إحداث تطور آخر . تختم لورين كروجر Loren Kruger مراجعتها النقدية لكتاب كيرشو الذى يحمل عنوان *بوليطيقا العرض المسرحى* الذى يحلل فيه العرض المسرحى البديل/المهمش فى إنجلترا بالقول بأنه من الضرورة بمكان "قراءة لحظات التناقض جنبًا إلى جنب مع لحظات القوة الحجاجية argumentative، وقوة الإيحاء... باعتبارها جميعًا علامات على رهافة فعل الاشتباك الثقافى من خلال المسرح، وما يحمله هذا الفعل أيضًا من إمكانات" (1993:129). اعتقد أن هذا الموجز مفيد ، ويمكن تطبيقه أيضًا على العمل الذى قدمته فرقة ويلفر ستيت. إن مأساة *الملك الحقيقى/ الملك الحقيقى والأوباش* عمل محمل بالتناقضات لكنه ينطوى أيضًا فى عملية إبداعه وأدائه على إمكان الاشتباك الثقافى. يؤكد نجاح هذا العمل (وهو نجاح اعتقد أنه يرجع إلى اشراكه جزء من الجماعة المحلية فى صياغة العمل الفنى) علي حجة روبنز Robins القائلة بوجود سوق نقيضة للسوق الكوكبية؛ يقول روبنز:

> تركن الجغرافيات الجديدة فى حقيقة الأمر إلى إحياء مفهوم المحلية، والاقليمية. وقد شهدت الفترة الأخيرة اهتمامًا فائقًا بالاقتصاديات المحلية، والاستراتيجيات الاقتصادية المحلية. إن

> مسألة الاقتناد المحلى أو الإقليمى بوصفها الوحدة الأساسية للإنتاج تم طرحها بشكل قوى من خلال أطروحة "التخصيص المرن".

(1991:33) (٢٤)

إن كان روبنز محقًا تمامًا فى نظرته إلى ما هو محلى بوصفه "فضاءًا متسايلاً وعلائقيًا relational، لا يتشكل إلا فى علاقته بما هو كوكبى، ومن خلال هذه العلاقة ذاتها" ، فإن احتمالات التخصيص المرن" تطرح إمكانية وجود فضاءات تبدو مقاومة ، صفةً وفعلاً .

سبعة عشر لير فى عقد من الزمان ؛ وطرائق جديدة عديدة لأداء نصوص قديمة مع العديد من الطرائق الأخرى القديمة لتقديم نصوص جديدة. ما أود الاهتمام به هنا هو الكيفية التى يمكن بها لكل هذه العروض أن تستثير طرائق مختلفة للتفكير حول أداؤنا للماضى، مع الوضع فى الاعتبار أن هذه العروض تمثل توالدًا لعملية تمثيل representation ، وهذا التوالد بإمكانه تأييد ودعم، وأحيانًا تقويض السلطة الممنوحة لشخصية لير ، تلك الشخصية التى تحتل آثارها المعالجات التى تتوالدمن نص شكسبير، وتتفرع منه.

موجز القول إننى أتلمس استكناهًا أكثر وعيًا لما نقوم به من أفعال تستهدف انتشار هذا الماضى فى الحاضر. لكن قبل بلوغ هذه المهمة، زود أن أعمق قليلاً ما قمنا به من تحليل للسبعة عشر مشروعًا التى تتمحور حول لير.

إعادة النظر فى إحدى عروض الملك لير
ومراجعة عرض للملك لير لا يشكل أهمية تذكر

بلاجى : المرء دائمًا عاص لشىء ما بشكل من الأشكال...

وليام شكسبير الخامس: أو مطيع لشىء ما .

بلاجى : نعم ، لكن العصيان مثير للاهتمام بدرجة تدفعنا إلى دراسته .

ويليام شكسبير الخامس : الأوامر المعطاة لى هى أن استحيى عمل سلفى، ولا استطيع أن أتوقف حتى تنتهى القصة.

(چان-لوك جودارد ، الملك لير ،١٩٨٧)

" لقد أصابنى العرض بالرعب إلى أقصى حد ... كان الملك لير شبيهًا بأبى ، عجوز متزمت . لقد بدا الأمر وكأنه بيتى. كل هذا العراك والصخب."

"لماذا يدخل هذا العجوز الرعب إلى قلبي ، مثلما كان يفعل والدى معى؟"

ردود أفعال مرضى فى مستشفى برومور سيكيور للعلاج النفسى- (مقتبسة فى Cox 1992:137.151) .

استهللت عرضى للسبع عشرة تجربة مسرحية التى تناولت لير بعام ١٩٩٠ الذى قدمت فيه ديبورا وورنر عرضها من خلال فرقة شكسبير الملكية ، وهو العرض الذى قلت أنه يستند كثيرًا إلى العروض التى قدمت عن *الملك لير* والتى قدمت على خشبة المسرح البريطانى فى سنوات سابقة. وحتى يكون وصفى لهذا العرض وغيره من العروض أكثر وضوحًا أود أن أؤكد على أن تحليلى لهذه العروض لا يهدف إلى التقليل من قدرات وورنر أو إمكاناتها الإبداعيه أو غيرها من المخرجين الآخرين الذين اشتغلوا على هذا النص، ولكن الهدف هو إبراز

مرونة الجماعات النقدية التى تتمثل دلالة العرض، أساسًا من خلال تعيينها للمشابهات بين هذا العرض وغيره من العروض . يتجسد عرض *الملك لير* لوورنر فى سياق عناصر أخرى قد تقبلها وورنر كمخرجة أو لا تقبلها : ففضلاً عن هذا الجو الشكسبيري، هناك أيضًا سمعتها كمخرجة، وهناك مؤهلات الممثلين (خصوصًا فيما يتعلق بأداء أدوار شكسبيرية سابقة)، وكذلك فرقة شكسبير الملكية بوصفها مؤسسة، وهناك أيضًا العمارة والجغرافيا الخاصة بالفضاءات المعتادة التى يؤدون فيها في لندن وستراتفورد، وغيرها كثير من العناصر التى تشكل هذا السياق. أيضًا فإن المراجعات الصحفية للأعمال المسرحية تصدر عن السياق العام بقدر ما تصدر عن النص أو العرض ذاته. إن ما يحدث للعرض عندما يبتعد خارج مفردات هذا السياق يتضح لنا عند إعادة تقديم عرض *الملك لير* الذى أخرجته وورنر فى مستشفى برود مور سيكيور للعلاج النفسى. وما يحدث للعرض عندما يتخذ مادته من المفردات السياقية يتبين فى عرض *الملك لير* كما قدمه چان لوك جودارد والذى استخدم فيه استراتيچيات سينمائية شارحة metafilmic.

فى عرض تحليلى رائع يجمع موارى كوكس Cox شهادات، وتعليقات، وينظم مقابلات مع النزلاء والمرضى فى مستشفى برودمور سيكيور للعلاج النفسى بإنجلترا: حول عروض مسرحيات شكسبير التى تقدمها فرق مثل فرقة شكسبير الملكية، والمسرح القومي الملكى، وغيرها من الفرق [٢٥] وكان عرض الملك لير الذى قدمته وورنر هو أحد العروض المطروحة للنقاش. أتفق مع كوكس فى أنه لا يوجد مجال هنا لمناقشة وظيفة الدراما / المسرح فى سياق يتم التحفظ فيه على

المرضى [٢٦]، وإنما ما أبغيه من مناقشتى هنا هو إظهار بعض التحولات التى يستشعرها الممثلون والمخرجة (قدم عرض *الملك لير* الذى أخرجته وورنر ما يزيد على مائة مرة فى مستشفى برود مور) فضلاً عن بعض استجابات طاقم العاملين بالمستشفى والمرضى، تلك الاستجابات التى تم إثباتها وتوثيقها فى كتاب كوكس.

تظهر المقابلات التى أجريت مع برايان كوكس (الذى يقوم بدور لملك لير)، وكلير هيجنز (التى تقوم بدور ريجان) العوامل التى تؤثر على أدائهما أمام جمهور يعرفان مسبقًا أن له توقعات مختلفة عن توقعات مرتادى المسرح السائد. [٢٧] بالنسبة لهيجنز لم تكن تلك هى المرة الأولى التى تؤدى فيها أحد أدوار شكسبير فى مستشفى برود مور؛ فقد سبق لها أن شاركت فى عرض *هاملت* الذى أخرجه رون دانيلز Daniels لفرقة شكسبير لملكية؛ وعن أدائها لدور جيرترود فى هذا العرض تقول :

> فى الليلة الأولى لأى عرض يدرك المرء أن جمهورًا متأنقًا سيأتى ليشاهدنا ونحن نؤدى هاملت ... ويتلازم مع هذا الإدراك الإعداد المسبق لسلسلة كاملة من الأشياء: إن العرض فى هذه الحالة يصنع للنقاد ويصنع بغية النجاح. إلا أن أيًا من هذه المستويات لم يكن له وجود فى برودمور. لقد بدا الأمر وكأنه فى الحد الأدنى له . لا أعرف كم من الوقت استغرقت لكى أدرك أن التجربة التى كنا نجول فيها كانت أمرًا فائقًا؛ لكن شعورًا تنامى بداخلى بعد أدائى لمشهدى الأول، وبعد أن جلست للمشاهدة، وقتها أدركت أن الجمهور الحاضر ليس كأى جمهور عرضت أمامه من قبل ؛ لقد بدا وأن مستوىً كاملاً من

التوقعات لم يكن موجودًا لدى هؤلاء. وكلما تطورت أحداث المسرحية كنت أتيقن أننى أؤدى داخل منطقة لعب أكثر رحابة، ومن ثم أصبحت التجربة بالنسبة لى تجربة محررة.

(مقابلة مع آن باركر؛ فى Cox1992:66)

يطرح كوكس هذه الفكرة ذاتها فى حديثه عن خبرة الأداء المختلفة أمام هذا المتفرج غير العادى، والمتمثلة فى هذا العنصر المحرر. اللافت للاهتمام أن هذه الخبرة تمكن المؤدى من تخيل حالة من حالات النقاء فى مجال الإنتاج/التلقى التى تشبه – فى تصور المؤدى- الخبرة الأصلية لحظة الكتابة (أى خبرة شكسبير نفسه):

كان الجمهور يشبه الجمهور الإليزابيثى على نحو من الأنحاء. لقد كان جمهورًا من أولئك الذين يتمتعون بأذهان حادة، وذلك لأن احساسهم باللغة، وبالصورة اللغوية كان حادًا جدًا... لقد أحسست أن جمهور مستشفى بردو مور كان لديه هذا الوضوح فى الرؤية الذى كان لدى الجمهور الإليزابيثى، وكان نصب أعينهم نوعًا من الفضاء الذى يعنى أن كل شىء يقدم أمامهم كان له أصداء إضافية لأنه كان مباشرًا للغاية.

(مقابلة مع روب فيريس؛ فى Cox 1992:51-52)

بينما يؤكد بريان كوكس على هاجس الإعلاء من قيمة الخبرة الماضية (أى أن جماهير الماضى كانت أفضل)، فإن ما يشير إليه كل من الممثلين هو أنه عندما يتم التأثير فى الظروف المعتادة التى تساوق الإنتاج والتلقى، وجعل هذه الظروف غير متوقعة بشكل ما، فإن النص و/أو العرض يؤديان دلالتهما بشكل مختلف،

وأحيانًا بشكل مفاجىء. على الأقل فإنه عندما يعتقد الممثلون أن تلك الظروف تم تعديلها، فإن النص و/أو العرض يؤديان دلالات مختلفة بالنسبة لهم. إن ذلك بدوره يوحى برسوخ الأفكار التى تدور فى فلك مسألة الامتياز الثقافى Cultural privilege .

توحى الاستجابات التى تم تسجيلها من الجمهور بالنسق الفكرى ذاته. ويظهر من العينة التى تم انتقائها من الجمهور أن كل أنواع التوقعات تواجدت فى قاعة سنترال هول بمستشفى برودمور: كان لدى بعض المتفرجين خبرة بالمسرح الحى، وكان البعض الآخر يعقد مقارنات مع التليفزيون والسينما، وبالنسبة للبعض الثالث كانت الظاهرة جديدة تمامًا. كان بين الاستجابات التى رصدناها ثناء أحدهم عندما قال : "إن هذا العرض أكثر درامية مما توقعت أن أراه فى مسرحية لشكسبير" (Cox 1992:136) وكان هناك أيضًا نقد لاذع من قبيل : "كان من الأفضل مليون مرة أن يتحدث الممثلون الإنجليزية التى نتحدثها اليوم" (cox 1992:142) ؛ لكن ما لفت انتباهنا بشدة هو تلك الرغبة الراسخة لدى الجمهور لتوطين الاستجابات فى واقعهم الخاص؛ يقول بعض افراد الجمهور:

> "وجدت العرض من التأثير بمكان بحيث اضطررت إلى الرحيل. لقد بدا وكأننى أمام أسرتى - هذا ما أوحاه إلى أداء الممثلين. لقد أحسست وكأننى أفقد حياتى" .

(Cox 1992:137)

> "لقد جعلنى العرض أفكر فى أننى كنت غير واع بمشاعر الناس عندما كنت أرتكب جرائمى... لقد سئلت أحد الممثلين عن الكيفية التى وضع بها كل مشاعره فى الدور. أجابنى بالقول " أتفهم الشخصية، واستشعر مالابد وأن تكون قد

استشمرته هذه الشخصية". كان على أن أفكر فى مشاعر ضحاياى. لقد كانت تجربة لم أكن لأنساها".

(cox 1992:143)

من الغريب حقًا أن تقدم مسرحية عن الجنون فى برودمور- أننا محصنون ضد ذلك هنا"

(cox 1992:148)

ولعل أكثر الاستجابات إفادة لنا ماقاله أحدهم :

"لم أكن قادرًا على استيعاب الكثير من العرض لأننى كنت مشغول البال بمشاكلى الخاصة."

(Cox 1992:137)

ليست الفكرة هنا أن مسرحيات شكسبير تقترب فى محتواها من التيمات الكونية، وإنما الفكرة هى أن اللغة المستخدمة للحديث عن أفكار معينة (مثل الجنون، والتكفير عن الخطايا) تستوعب تجربة ما لدى المريض/المتفرج الذى يشاهد تمثيل هذه الأفكار.

إن سجل عمليات الإنتاج والتلقى الخاصة بعرض *الملك لير* كما قدم فى برودمور يعد من نواح عدة كشفًا عمًا اسميه تنظيم الواقع. ليست الفكرة هنا أن المرضى أصابهم الالتباس لأن ما يرونه هو عملية تمثيل representation للواقع، وانما لأن ما يرونه يكشف "الواقع" كما يتجسد فى حياتهم ، ذلك الواقع الذى تم تأويله لهم بواسطة القانون وفيه.

لذا فإن هذا الجمهور لا "يختلف" اختلافًا جذريًا عن جماهير مسارح التيار السائد، وإنما السياق الذى يتماسون فيه مع العرض يختلف عن السياقات الأخرى اختلافًا واضحًا .

إن كانت إزاحة سلطة مسرحية *الملك لير* أو بالأدق (أو السياق الذى يكتنفها، توخيًا للدقة) خارج إطار القناعات والتوقعات السائدة حول شكسبير، وأداء مسرحياته (أو مسرحيات الآخرين) تتمخض عن عمل تشاركى لتجسيد ما قد يعنيه النص (ومثالنا هنا هذا العرض الذى قدم فى برودمور، أو عرض *الملك الحقيقى* الذى قدمته فرقة ويلفرستيت فى بارو)، فإن الفيلم الذى قدمه چان لوك جودارد عن المسرحية يقف على الطرف الآخر من الخط المتصل continuum المعبر عن نظم الفرجة. مثل العديد من الأمثلة التى سبق الإشارة إليها فإن هذا المشروع حول *الملك لير* يلفت الانتباه إلي أسلافه من الأعمال: فى إطار المراجعة الصحفية التى كتبها ريموند ديرجانت Durgant عن فيلم جودارد فى مجلة *Monthly Film Bulletin* يلحظ أن مسرحية شكسبير تشكل أساسًا واضحًا لفيلم *منزل الغرباء* *[joseph Mankiewicz,1949]* عن مدير بنك إيطالى أمريكى وقصته مع أولاده الثلاثة؛ كما يشير كذلك إلى فيلم *الرمح المكسور* *[Edward mytrk, 1954]* عن أحد كبار مربى الماشية فى الغرب الأمريكى، وأولاده من أصول مختلطة " *(1988:788)* . وفى إشارة أخرى إلى الرواج الثقافى الذى تتمتع به المسرحية يفتتح مايكل بيلينجتون مراجعته الصحفية لمسرحية كيفى *ملك إنجلترا* بالإشارة إلي فيلم جودارد : إن وجود مسرحية كيفى، وفيلم جودارد فى لندن فى الوقت نفسه يثبت أن "الملك لير لم تفقد أيًا من قدراتها كأسطورة" (1988:125) .

تبدأ قصة فيلم جودارد الذى يحمل اسم *الملك لير* (بل ومشروع الفيلم ذاته) بأسطورتها الخاصة بها : توقيع عقد على فوطة مائدة أثناء غذاء فى مهرجان كان عام ١٩٨٥، وكان العقد بين جودارد، ومديرى شركة كانون فيلم، وهما مناحم جولان، و يورام جلوبوس. كان يفترض فى الفيلم أن يكون تأويلاً عصريًا لنص شكسبير يكتبه نورمان مايلر Mailer الذى سيقوم أيضًا بالدور الرئيسى مع ابنته كيت التى ستقوم بدور كورديليا . فى اللقطات الأولى للفيلم نجد *مايلر* يكتب نص السيناريو، ولكن فجأة يقاطع سير هذا السيناريو صوت المخرج الذى يعلق قائلاً : "ليست القصة قصة لير وبناته الثلاث، وإنما هى قصة كيت وآباء ثلاثة. مايلر بوصفه نجمًا ، وأبًا ، وأنا بوصفى مخرجًا. إن ذلك كثير جدًا بالنسبة لتلك الشابة القادمة من بروفنستاون". يخرج مايلر وابنته من المنظر، كما أنهما يتركان الفيلم فعلاً ، ويقال أن ذلك يرجع إلى إصرار جودارد على قراءة علاقة لير/كورديليا بوصفها علاقة زنى محارم (وهو ما ينفذ فى الفيلم من خلال إدراج صور الملاءات الملطخة بالدماء فى حجرة النوم بالفندق، ومن خلال نظرات كورديليا المجهدة، والتى تلعب دورها بعد انسحاب كيت مولى رينجوولد). إن شخصية دون ليرو فى الفيلم والتى تعبر عن التصور الإجرامى لشخصية الملك لير عند شكسبير - هذه الشخصية تجسد دور الأب الرمزى ، ولكن ليست تلك هى القضية التى ينشغل بها فيلم جودارد .

يشير الفيلم باستمرار إلى مجموع الإجراءات التى يصبح بموجبها منتجًا سينمائيًا ، بداية من توقيع العقد على الفوطة الشهيرة، إلى تجميع بكرات الفيلم، إلى أدوار وودى آلان لشخصية السيد إليين Alien (وهو يرتدى تى شيرت مبهر

مطبـوع عليـه صـورة لبـيكاسـو). ولا يدهشنا أن يتـعـرض هـذا الوعى بالذات للانتقاد. يكتب كيڤن توماس فى جريدة لوس أنجيلوس تايمز قائلاً : " هذا العمل بحث فى غـاية التشـظى، وله طابع السـينمـا، ويكشف عن اسـتحـالـة إعـادة بث الحياة فى الأعمال الكلاسيكية، كما أنه يزعجنا بوابل من الأحاديث الجـانبيـة الموضوعة على شريط الصوت، ويوظف طاقمًا من الممثلين (يخجل القـائمون على الفيلم من الإعلان عنهم فى ملصاقات دعاية) هو الأكثر غرابة منذ فيلم لمسة الشر لأورسون ويلز؛ (1988:797) . كما تعلق چوديث ويليامسون فى جريدة *نيو ستيتسمان* قائلة : " هناك شكل من أشكال السخرية التافهة المتعلقة بعلاقة جودارد بشركة كانون، واتى تتخلل الفيلم بأكمله : إن الإحالات الذاتية التى تعلق على السياق المباشر للفيلم تنحصر فى مجرد الإلحاح المتكرر على فكرة القيود المفروضة على "المشروعات الممولة من البنوك" والتى تنفذ لصالح "أناس يفتقرون إلى الذوق الرفيع" (1988:800) .

إن ما يفعله الفيلم الذي يقدمه جودارد لحساب شركة كانون هو مساءلة رسوخ مكانة مسرحية *الملك لير* فى التراث (الأدبى) المعتم *: يذكر ويليام شكسبير الخامس الجميع بأنه "فى مهمة" تستهدف التقسيم الثقافى لشركة كانون ؛ على نحو مساوٍ يمكن النظر إلي هذه الشخصية فى الفيلم علي أنها توظف لصالح التقسيم الثقافى للتراث المعتمد. فى عالم ما بعد تشيرنوبل الذى تتخبط فيه شخصية سيلارز لا يوجد أدنى أثر للعالم الأدبى الذى كان له

* تعتمد المؤلفة فى صياغة هذه الجملة على الجرس الصوتى بين اسم شركة كانون، ولفظة canon بالانجليزية التى تعنى التراث المعتمد. **(المترجم)**

وجود فى يوم من الأيام: يستعيد سيلارز من خلال شخصيتى دون ليرو وكورديليا بعض سطور شكسبير؛ وفى لحظة لاحقة فى الفيلم نجد نسخة من رواية *الأمواج* لفيرچينيا وولف وقد جرفتها المياه إلى الشاطىء. إن ما يفعله سيلارز (وما نفعله نحن) بهذه الآثار الباقية- وفقًا لرؤية الفيلم- هو (إعادة) الخلق بشكل خالص. يتجاسر بيتر دونالدسون بالقول بأن حضور نص وولف يسهل لجودارد "التجارب التى يقوم بها بغية إعادة تدوين النصوص الأبوية على نحو "أنثوى" Feminine (1990:219) . إن ذلك لحقيقى إلى حدٍ ما ، ولكن رغم ذلك فإن الصورة الكلية للفيلم توظف السلطة الأبوية (دون ليرو) فى سبيل استعادة الثقافة المعتمدة (يتجسد ذلك فى شخصية ويليام شكسبير الخامس) والتى يعاد بناؤها علي يد الفنان (ويجسد ذلك جودارد نفسه الذى يلعب دور البروفيسور بلاچى فى الفيلم، ويجسده أيضًا وودى آلان فى شخصية إليين). أما كورديليا، وفيرچينيا (وولف؟)، وصديقة إدجار فلسن سوى مؤديات فى مساحة محدودة من الفعل الدرامى. أى أن لا تسييس الجماليات depoliticization of aesthetics الذى تتكىء عليه فرضية دونالدسون هو فى حقيقة الأمر تكأة أبوية تستند إليها القناعات الجمالية الخاصة *بالملك لير* لشكسبير، و *سبع شخصيات للير* لباركر ، وفيلم جودارد .

قد يكون من السهل استعادة تصور جودارد النقدى للرؤية القاتمة والسوداوية للعصر اليعقوبى (وهو موضوع سنتناوله بالتفصيل فى الفصل القادم) لولا إصراره على إبراز كل من البنية السينمائية للعمل، والبنية الاقتصادية له . كما أن اللقطات الثابتة للشعارات تحدث تأثرًا تغريبيًا بريشتيًا Brechtian، وتوحي

باللعب اللغوى على طريقة ما بعد البنيوية. ويؤكد وجود هذه اللقطات على الحرية التى نبنى بها مروياتنا الخاصة بوصفها مجرد فانتازيا مأمولة لا تخضع فقط لقواعد اللغة ، وانما تخضع أيضًا للوقائع الاقتصادية الخاصة بتوزيع الفيلم/النص. على ما فى الفيلم من فطنة تسم استخدامه للتركيب بين العناصر، يعلق عليه ديڤيد ستيريت Sterritt بالقول : "هذا الفيلم تدريب عملى على صناعة السينما... إن الفيلم لا يمتعنا بقدر ما يحثنا على التفكير فى قضايا تتعلق بالفن والسلطة (ممثلة فى ذلك الزواج الغريب بين جودارد وشركة كانون)" (1988:796) . فى سياق مختلف تمامًا تلقى جوديث باتلر الضوء على أحد الدوالْ السياسية بوصفه ترسيبًا تراكميًا لدوال سابقة :

> يستلهم هذا الدال الوعود الطيفية التى تشى بها الدوال السابقة، ويعيد صياغتها فى إنتاج "لدال جديد" يشى بوعد جديد، ذلك الدال الجديد الذى يتأسس هو نفسه من خلال اللوذ بتلك المواضعات الراسخة، المواضعات الماضية التى تم استثمارها من جانب السلطة السياسية للدلالة علي المستقبل.

(1993:220)

يبلغ فيلم *الملك لير* لجودارد تلك النتائج ذاتها. إن الوعد الطيفى الذى يشى به الماضى هو الذى يستنفر شكسبير الخامس للبحث عن وعد "جديد" يمكن أن يتمخض بصورة أو بأخرى عن قوة تؤهلنا لرصد المستقبل. يعرى الفيلم السلطة التقليدية لدال الامتياز الثقافى والتعبير عنه فى تلك المؤسسات التى تنشر الصيغ المقبولة للمنتج الثقافى، وفى أثناء ذلك يكتشف الفيلم إخفاقه المحتوم والدائم، كما يكتشف عدم اكتمال مشروعه، ويكشف عن فضائه الحنينى.

الملك لير الهجين : عبور الثقافة
عبور الجنوسة

من العبث أن نزعم أن الملك لير على طريقة الكاثاكالى* Kathakali هو بالنسبة لنا أكثر من فرجة طقوسية تكسوها أطياف لونية مختلفة .

(Billington 1990:1.083)

الأنسة لاتروب : رأيت أن أحضر إليك كل شيء تحت الأشجار حتى تجلس وتقرأ ما اعتبره أعظم المآسى التى كتبها شكسبير... هنا تجد الصراع بين الإنسان والطبيعة، وكذلك الصراع بين الإنسان والإنسان ، وبين الإنسان ونفسه، وهذا كله هو ما يجعل هذا العمل رائعة شكسبير.

(مسرحية بعيدًا فى بريسبين لمايكل جاو 1989:336)

إن عرض *بعيدًا فى بريسبين* لمايكل جاو الذى قدم عام ١٩٨٦ تم تقديمه داخل إطار مدرسة بوصفه سبيلاً آخر لنشر الدوال الثقافية/ السياسية التى تشى بفكرة الامتياز، ويذكر أن هذه المسرحية كانت العرض الأول لفرقة جريفين ثييتر بسيدنى. فى نهاية مسرحية جاو تؤدى الآنسة لاتروب تلك المدرسة ذات الشخصية السخيفة وظيفة الإفصاح عن كافة القناعات الاستعمارية التى

---

* الكاثاكالى : هو مدرسة من مدارس خمس فى الرقص الهندى وهذه المدارس هى : بهارته Bharata ، وكاتاهاك Katahak ، وأوديسى Oddissi ، وكوتشيبودى Kuchipudi ، وكاثاكالى Kathakali .

– عن *المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية* للدكتور ثروت عكاشة– صـ٢٢٦ (المترجم)

يرسخها النظام التعليمى الاسترالى في تلامذته ويطالبهم بها. [٢٨] تلاحظ المحررة كاثرين بريسبين أن كافة مسرحيات جاو "تمثل محاولة لاستيعاب بلد أثقلتها ثقافة مستوردة" (1989:xxi) ، ولذا نجد أن قراءة الآنسة لاتروب *للملك لير* تؤكد على الإيعاز بوجود السلطة الامبريالية. [٢٩] إن "شكسبير" فى مسرحية جاو يكشف عن أن "أستراليا" (بوصفها ممارسة استعمارية أكثر منها وجودًا جغرافيًا ماديًا) لم تقارب النصوص التراثية المعتمدة مقاربة عبر ثقافية cross-cultural مما لا شك فيه أن *الملك لير* عمل كبير. إن كان عرض جاو الهازل بما يقدمه من أطفال المدرسة الأستراليين وهم يؤدون شكسبير يجسد ديمومة التراث الإمبريالى، فإن عروضًا أخرى *للملك لير* فى العقد ذاته حاولت مقاربة مسألة التهجن الثقافي على نحو أكثر تعقيدًا.

كان عرض *الملك لير على طريقة المكاثاكالى* قد جذب إليه اهتمامًا كبيرًا، وهو دراما راقصة من جنوب الهند تعالج مسرحية شكسبير، وقام بها فريق عمل متعدد الجنسيات فى قالب عرض دولى. شارك فى صياغة الرؤية الخاصة بهذا العرض كل من ديفيد ماكروفى الأسترالى الجنسية الذى أصبح مخرجًا لاحقًا ، وآنيت ليداى، وهو ممثل/راقص فرنسى، كما شارك فى إنتاج *الملك لير على طريقة الكاثاكالى* كل من رابطة كيلى Association Keli ومقرها باريس، وأكاديمية الفنون بولاية كيرالا بالهند. قدم ماكرروفى تصورًا لمسرحية شكسبير أجرى فيه الكثير من التعديل على النص الأصلى، ولم يبق إلا على الحبكة الخاصة بالأب/الابنة والتى ترجمت إلى اللغة المالايالام، وهي الغة المحلية بولاية كيرالا. [٣٠]وإن أوحي ذلك بشىء فهو يوحى بتجربة جسورة تقوم علي المزج بين

المفردات الخاصة بلغتين للأداء محملتين بشفرات كثيرة. إلا أن تقديم العرض على المستوى العالمي بوحى بقدر أكبر من الطموح: فقد عرض هذا العمل أولاً فى كيرالا، ثم قدم فى عروض أخرى فى إيطاليا، وهولندا، وفرنسا، وأسبانيا، وسنغافورة، وبريطانيا. وكما قد نتوقع، فقد آثار عرض الكاثاكالى وما ينطوى عليه من تهجين لشكسبير عددًا متنوعًا من الاستجابات ارتبط العديد منها بشكل واضح بخصوصيات الهوية الثقافية. يقدم فيليب زاريلى تحليلاً كاملاً وهامًا لما يجسده هذا العرض من "علاقة بين الإنتاج، والإدراك، والتلقى فى عالم تثاقفى intercultural مابعد حداثى" (1992:18) . ويرى زاريلى أن هدف هذا العرض ليس خلق آخر غرائبى exotic لتسلية الغرب، وانما أن "يخاطب هذا العرض بشكل متساوٍ كل من الجمهورين الأصليين اللذين يستهدفهما" :

> بالنسبة لمتحدثى لغة المالايالام كان الهدف هو إتاحة واحدة من أعظم مسرحياته، وواحد من أعظم الأدوار التى كتبها وتقديمهما من خلال خبرة رقصة الكاثاكالى. وعلى اعتبار أن العديد من الجمهور الأوروبى يعرف مسرحية شكسبير، فقد كان القصد من العرض بالنسة لهذا الجمهور هو أن يكون وسيلة ميسرة للتعرف على رقصة الكاثاكالى، والتعرف على اللغة الجمالية التى ينطوى عليها مفهوم الراسة * rasa

(1992:19)

---

* الراسة كمفهوم فى الدراما الهندية معناها الذوق أو النكهة؛ ويرتبط هذا المفهوم بالحالة الشعورية التى يخلقها العرض المسرحى فى الوجدان الجماعي للمشاهدين. وفى الدراما الهندية تسعة أنواع من "الراسة"- عن *المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية* للدكتور ثروت عكاشة، صـ٢٢٧ . (المترجم)

فى بريطانيا (عندما قدم العرض لأول مرة فى مهرجان ادنبرة، وبعدها في لندن)، كان من الواضح أن عرض *الملك لير على طريقة الكاثاكالى* سيلتقى بجماهير (أو نقاد على الأقل) تشبعوا إلى أقصى حد بمسرحية *الملك لير* . كان الرأى النقدى سالبًا فى معظمه، وإن كان هناك بعض الآراء الاستثنائية التى أبدت حماسًا كبيرًا للعرض، مثل رأى راندال ستيڤنسون الذى قال: " إن رقصة الكاثاكالى تأخذ بمجامع القلب، وتدفع بالعرض دفعًا إلى الأمام نحو بعد جديد: وتدفعه فى إتجاه العالم الأولى المهيب الذى تركبت منه رؤية شكسبير الأصلية. إن رقصة الكاثاكالى بإيقاعها، ورشاقتها، وجرسها تحمل إمكانات هائلة للعين والأذن الغربيتين" (1990:1.084) . ولعل ذلك يعكس إلى حدٍ ما النجاح الذى حققته تلك التجربة التثاقفية التى أنجزها كل من ماكروفى، وليداى؛ هناك ميزة لا تخطئها عين فى عمل يفرز القدرة علي الرؤية والسمع بشكل جديد. لكن الحماس نفسه الذى يبديه ستيڤنسون إزاء العرض يستند إلى أحادية ثقافية monoculturalism تتخلل معظم النقد الذى كتبه عن العرض. يكتب چون بيرسيڤال Percival على نحوٍ أقل احتفاءً بالعرض فيقول :

> لا يضيف أى من ذلك [التقنية والحركة الخاصة برقصة الكاثاكالى] الكثير إلى شكسبير. كما لا يلقى
>
> ذلك ضوءًا جديدًا على الشخصيات، أو الموقف الذى تجوزه؛ أما تبسيط الحبكة فيصيب العرض بالعجز، وإن كان يبدو ضروريًا حتى تتناسب الحبكة مع مواضعات الكاثاكالى الخاصة بطول العرض، وعدد الشخصيات.
>
> من جهة أخرى، هل يفيد تراث الكاثاكالى أن يبتعد عن مادته المعتادة التي تدور حول الآلهة، والملوك ، والشياطين؟ ربما يصح

ذلك بالنسبة لجمهوره فى كيرالا، ولكن لماذا لا ندفع بالمحاولة
إلى أبعد مدى، ونجعل الكاثاكالى تتناول موضوعًا حديثًا
أصيلاً؟ إن هذا التناول لمسرحية الملك لير هو الغرابة بعينها؛
إنه جنوح جانبي أكثر منه انطلاقة جديدة.

(1990:1.084)

ويعلق مايكل بيلنجتون على العرض ذاته بالقول: " لقد تجاوبت مع ما فى العرض من حيوية دافقة وألوان، وإن قد ظللت محبطًا غاية الإحباط. كان الأمر بالنسبة لى مثل الرسو على شطآن بلد أجنبى لا أفقه من لغته كلمة واحدة" (1990:1083). إن حجر الزاوية بالنسبة لهذه المراجعات هو شكسبير بالضرورة، ومن ثم إنجلترا. تكشف هذه المراجعات الصحفية عن نزعة استعمارية سافرة تتشكك فى إمكانية وجود مسرح تثاقفى فى صورة ظاهرة كونية، كما تكشف عن ابتناءها غير الواعى للجماهير البريطانية بوصفها كلاً واحدًا مصمتًا من الأنجلو ساكسون البيض. يشير رستم باروشا إلى ذلك فى نقده التحليلى للتنظير الذى يطرحه باتريس بافيس حول العرض المسرحي التثاقفى (الذى تجعل فيه "الثقافة المصدر" قابلة للفهم من جانب جماهير من "الثقافة الهدف") [٣١]:

علينا أن نقر بأنه داخل الجمهور المستهدف"، يمكن أن نجد
أعضاء من "ثقافة مصدر" يقرأون ما يسمى إعادة استيضاح
re-elaboration [والمصطلح لبافيس] ثقافتهم على نحو
يختلف اختلافًا بينا عن الطريقة التى يتوقع "للجمهور
المستهدف" أن يقرأها بها . على التثاقفية أن تأخذ فى الاعتبار
طرق الرؤية المختلفة، وإلا أصبحت ممارسة أخرى تقوم على
المجانسة homogenized (لا المخالفة) * .

(1993:242)

---

* الكلام بين القوسين من وضع المترجم للتفسير . (المترجم)

إذا كان محتم على الجماهير الأوروبية - بشكل أو بآخر - أن ترى نصها "الخاص" وهو يسبح فى "فضاءٍ متخيل للهند، وفى المسافة الواقعة بين الخيال والواقع" (Bharucha 1993:82) [٣٢] ، فإن تلقى هذا العرض على أرض الواقع فى الهند، وخصوصًا فى كيرالا كان مثيرًا للجدل بشكل أكثر وضوحًا. إن تواطؤ هذا العمل مع حنينٍ معاصرٍ للمشروع الإمبريالى والانحياز إلى هذا المشروع ظهر على نحوٍ يوحى بالمفارقة الساخرة فى الفضاء السيميوطيقى للعرض. كانت أول ليلة عرضٍ على خشبة بروسينيوم هى خشبة مسرح V.J.T.Hall ذات الطابع الفيكتورى، والموجودة بمنطقة تريفاندروم، بكيرالا فى الهند" (Zarilli 1992:17). ويبدو أن البقية الباقية من النزعة الاستعمارية - متمثلة فى آثارها المعمارية/النصية- لا بد لها أن تكون المصفاة التى تمر خلالها الممارسات الثقافية المحلية الخاصة بجغرافيا من الواضح أنها تنتمى إلى مرحلة ما بعد الاستعمار. ويشير زاريلى إلى أن العرض آثار " جدلاً ثقافيًا داخليًا " متصلاً داخل الجماعة الثقافية المحلية التى تملك تراث الكاثاكالى، وذلك حول حدود التجريب فى إطار هذا التراث"(1992:29).

وبنبرة أكثر حدة قام سوريش أواستى Awasthi رئيس مدرسة الدراما الوطنية فى دلهى بنشر ما يشبه لائحة اتهام لكل من بناء العرض، والمنهجية التى اتبعها (اللافت للانتباه أن أواستى نشر ذلك فى مطبوعة بريطانية، وهى فصلية *المسرح الجديد* التى تصدرها مطبعة جامعة كامبريدج) . ويلحظ أواستى القائمة اللافتة التى تضم المشاركين فى العمل ، والتى تضم المترجمين، ومصممى الرقصات، ومخرج الموسيقى ، والمستشار الفنى، ومخرجى العرض، وغيرهم، ويعلق على هذه القائمة بالقول :

> إن مثل هذه القائمة من المشاركين تتنافى تمامًا مع تراث الكاثاكالى، وبنية العرض الخاص به. لا يوجد فى عرض الكاثاكالى مصمم رقصات، أو مخرج موسيقى ، ولا يوجد مخرج فنى أو مخرج للعرض: عوضًا عن ذلك "يحمل" المؤدون فى أدائهم الجسدى مدونة من الأدوار المصنفة، والعرض هو الذى ينطوى على فك شفرة هذه المدونة.

(1993:173)

إن هذه المعالجة لفن الكاثاكالى والتى تتسم بالتعدى transgressive تستند إلى القوة التى يتيحها لها تراثها الثقافى، فتستحضر ذلك الإحساس بانتهاك المواضعات الجسدية، والمنقوش فى نفوس المؤدين وفى نفوس جمهور الثقافة "المصدر".

يسهب أواستى فى تعداد شفرات العرض الخاص بالكاثاكالى والتى يعتقد أنها تقوضت بفعل حشد العرض بالمستويات الدلالية الخاصة بشكسبير. ويشير أواستى إلى أن فن الكاثاكالى ينشأ عن "مدونة عرض يتم توارثها بشكل تقليدى ، وهذه المدونة يتم تحديد معالمها، وتنقيحها من خلال الارتجال الفطرى" الذى يقوم به كل جيل من المؤدين:

> بسبب ذلك التفصيل ، والزخرفة سنجد أن "السكريبت" الخاص بعرض الكاثاكالى الذى يصل إلى عشرين صفحة، والذى لا تتجاوز قراءته فترة زمنية تتراوح بين أربعين إلى خمسين دقيقة يصل إلى تسع ساعات بعد إضافة أبيات الإلقاء والأغانى. إن مثل هذه العملية التى تهدف إلى تجديد وتحديث

التراث تشكل عاملاً عضويًا فى النظام الجمالي الخاص بتراث العروض الهندية.

(1993:173)

موجز القول أن هذه التجربة فى إطار النزوع إلى التثاقفية تعد وفقًا لقراءة أواستى تعديًا غير مقبولاً للتقاليد الخاصة بكل من زمن العرض ، والنظام الجمالى. يختتم زاريلى- وهو الأكثر تحمسًا لهذه التجربة- حديثه بالقول :

على الرغم من أن النظرة المثالية لعرض الملك لير على طريقة الكاثاكالى كانت ترى فيه مشروعًا تثاقفيًا يقدم لجماهير كيرالا وأوروبا، فإن الواقع التجارى... ومروية لير الغربية نفسها، ورؤية ماكروفى الاخراجية أدت جميعًا بطبيعة الحال إلى تشكيل العرض بحيث يصلح أساسًا لجماهير ومرتادى المسرح الغربيين. وبذلك قد لا يستقبل العرض من جماهير المالايالى بنفس الدرجة التى استقبله بها الجماهير الغربية... إن هذا العرض الدولى الذى أنجزه كل من ليداى وماكروفى استطاع أن يبقى على هذا التوتر الحيوى بين المروية الغربية بعد تبسيطها، وإعادة تقديم هذه المروية داخل إطار مسرحى راقص مكتمل الشفرة.

(1992:36)

إن عرض الملك لير على طريقة الكاثاكالى يمثل فى نهاية الأمر معالجة للتناقض والصراع بين تراثين لفن العرض لهما مكانتهما الراسخة، ويحمل كل منهما ثقل التواريخ الوطنية ويكشف عنه. وهكذا بدلاً من الحصول علي عرض يسعى بإيماءاته إلى نزعة تثاقفية فعلية نجد تجسيدًا لكل التعقيدات المتعالقة بكل من الاستشراق والاستغراب، وهى ظاهرة مزدوجة يمكن القول أنها تسم ممارسات الأنساق الكوكبية المعاصرة.

عندما ينتقد باروشا عرض الماهابهاراتا الذى قدمه بروك لما ينطوى عليه من محو للتاريخ "وللقبول الذى يلقاه من الصحافة الدولية على ما به من حساسية "عبر ثقافية" تتجاوز إلى حد ما تناقضات عصرنا" (1993:245) فإنه بذلك يعيد وضع إمكانيات التوالد في سياق من التورايخ المتعددة. فى سياق تلك التواريخ يمكننا إدراك مظالم السلطة التى يمكن أن تتخفى وراء "عمليات إعادة التقديم المسرحى والراقص". يوجز باروشا تصوره بالقول:

> إن ثقافة الجسد الخاصة بأى ممثل لا يمكن فصلها عن التاريخ الذى تتموضع داخله هذه الثقافة، وعن عمليات التسييس politicization التى توجد فى دائرة أوسع، والتى يتحتم على تلك الثقافة أن تمتثل لها *وتقاومها*. لكن لسؤ الحظ ظل هذا التاريخ ذاته فى أغلب الأحيان موضع تجاهل ضمنى من جانب التثاقفيين.

(إبراز الكلمات كما ورد فى الأصل؛ 1993:245)

وهكذا يعد عرض *الملك لير* على *طريقة الكاثاكالى* نموذجًا وافيًا على التجريب على "التراث" على حساب التواريخ الملموسة للذات (الذوات) المنتمية إلى هذا التراث. عندما يؤكد باتريس بافيس على أن " أعمال شكسبير تظل هى الأعمال الكلاسيكية بامتياز، وتظل النقطة المرجعية الحتمية لكافة الباحثين" (1993:287) فإنه يفرض بدوره هذا الإقصاء لغير شكسبير، وينكر-ضمن أمور أخرى- مطالبة أواستى بوجود تاريخ لفن العرض الهندى يتسم بالخصوصية، وبدرجة مساوية من الرسوخ.

هناك تجارب أخرى "تثاقفية" أقل شهرة من المثال السابق، ولكنها أثارت قضايا شبيهة. إن عرض *الملك لير* الذى قدمته آمال آلانا Allana عام ١٩٨٩ داخل قرية صناعية كانت قد بنيت فوق الموقع الخاص بمهرجان التجارة المقام فى نيودلهى اتخذ من هذا التنافر الناجم عن حضور الأصلى، وحضور السياحى "السينوغرافيا البيئية" الخاصة به. كان الموقع قد بنى جزئيًا لغرض سياحى كذلك فإن هذا العرض *للملك لير* يشكل فضاءًا للزيارات السياحية. يناقش بالوانت جارجى Gargi التأثير الناجم عن وضع الجمهور فى البيئة الخاصة بالعرض، وجعل الفعل الدرامى الخاص *بالملك لير* وفقًا لتأويل آلانا يحيط بهم. وبهذا الشكل يبدو الجمهور آمنًا فى هذه البقعة التى يشغلها، بينما يتحتم على المؤدين أن يتلمسوا الاحتمالات التى تجعلهم يشغلوا الفضاء الخاص بهم. فضلاً عن ذلك فإن عرض آلانا أخذ فى الاعتبار حقيقة مفادها أن "علاقة الأب- الابنة علاقة عميقة للغاية فى المجتمع الهندى" (Gargi 1991:96) ؛ لقد نسجت آلانا رؤيتها فى هذا العرض على نحو يجعلها قادرة على مخاطبة التجربة الثقافية الخاصة بمتفرجيها. وبخلاف عرض *الملك لير* الذى قدمه كل من ليداى وماكروفى (أو فى هذا السياق أيضًا عرض *الماهابهاراتا* لبروك)، فإن هذا العرض عن *الملك لير* يطرح بوصفه بحثًا فى إمكانية أن يقوم نص غربى استعمارى ينتمى إلى التراث المعتمد بمخاطبة أشكال الواقع الخاصة بالآخر. إن احترام الآن للأماكن، والشعوب التى يتشكل منها "جمهورها المستهدف" يوحى بوجود نية كبيرة للحوار.

رغم ذلك فإن الحقيقة التى لا شك فيها أن أية مواجهة بين شكسبير- الذى قد يعد العلامة المحددة للأرشيف الامبريالى- وتلك الأمم التى نتخيلها ما بعد استعمارية هى مواجهة تقر داخل نسق بالغ التحديد من الخضوع، والمقاومة، وهو نسق يحول دون حالة تثاقفية فاعلة، أو أية حالة تثاقفية. وكما يؤكد باروشا، فإننا يجب دائمًا و أولاً أن نتصرف على أساس وجود *"التناقضات التاريخية"* *(1993:250)*. هذا هو الموضوع الذى أتناوله بالبحث فى إطار دراستى لإمكانيات جسد ما بعد الاستعمار post-colonial body، وذلك فى الفصل الرابع من هذا الكتاب. ورغم ذلك فإن عمليات التوالد المحددة التى تنطلق من أعمال شكسبير داخل إطار النظام الكوكبى غالبًا ما تصنف على أنها ممارسة تثاقفية. ويلازم هذا التصنيف نظرة متفاءلة تنطوى على حسن نية، فضلاً عن حسن التوجه. فى الولايات المتحدة قدم المخرج اليابانى الأصل سوزوكى تاداشى Tadashi عام ١٩٨٨ معالجة لمسرحية *الملك لير* (بعنوان *حكاية لير* *The Tale of Lear*) ، والتى حاول فيها القيام بهذه المناورة التثاقفية فى أول عرض له يقدمه باللغة الإنجليزية. كما إن إريك هيل Hill الممثل الذى أدى دور ادموند(وهو دور تطلب من صاحبه المشاركة فى ورشة عمل لمدة ستة أسابيع فى قرية جبلية بعيدة فى اليابان تدعى توجامورا) يوحى بأدائه أن هذا العرض ينطوى على قراءة عبر تاريخية cross-historical ، وعبر ثقافية :

> فى العالم الحديث، كما هو الحال فى كل من عالم الإغريق القديم، والعالم الاليزابيثى الذى أفرخ تلك الرؤية الهيولية الملازمة لمسرحية الملك لير يلوح الدمار والفناء بوصفهما

تهديدين دائمين. إن التهديد من شأنه أن يقوض الاستقرار
النفسى لحضارة برمتها؛ ولا يوجد من هم أكثر وعيًا بذلك من
اليابانيين.

(٣٣) *(1988:19)*

مرة أخرى تتجلى الرغبة فى وجود حاضر مستقر من خلال الحنين إلى تاريخ ما . ويبدو أن إنتاج هذه الرغبة لا ينطلق فقط من ماضٍ سحيق، وانما ينطلق أيضًا من تخيل سياق عبر ثقافى يتسق وهذه الرغبة.

أخيرًا، لم يكن عام ١٩٩٠ هو العام الذى احتشدت فيه بريطانيا فقط بمحاولات تقديم *الملك لير*، ولكنه كان أيضًا العام الذى شهد العرض الأول لمسرحية *لير* التى قدمها مابومانيز Mines فى نيويورك بعد طول انتظار، وهى مسرحية انطوت على طابع عبر جنوسى cross-gender وعبر ثقافى فى آن. إن عملية البحث التى سبقت هذا العرض، فضلاً عن البروفات، والدعاية التى سبقت العرض لفتت إليه الكثير من الاهتمام النقدى، مما جعل أيريس سميث Smith تصفه بشكل مقنع بأنه *"العرض الذى يحمل بصمة مابو ماينز فى الثمانينيات" (1993:281)* . هناك أمران شكليان يتعلقان بعملية التمثيل representation فى هذا العرض أود النظر فيهما : أولهما هو إسناد دور لير إلى الممثلة روث ماليزيتش Maleczech ؛ وثانيهما هو قيام شركة الاتصالات الأمريكية العملاقة AT&T بدور الكفيل المالى للعرض .

إن كانت الأدوار فى هذا العرض قد أسندت إلى ممثلين ينتمون إلى نوع بيولوجى مغاير لنوع الشخصية، إلا أن تأويل ماليزيتش لشخصية الملك لير لفت

إليه كل الاهتمام . يشير سميث إلى ذلك بالقول: "كان النوع البيولوچى بالنسبة لماليزيتش هو العائق المادى الذى يحول بينها وبين فرصة تمثيل شخصية لير ، ولكن حالما تم الشروع فى تنفيذ العرض أصبح النوع البيولوچى هو الرابطة الأولية التى تعقد الصلة بين كلمات شكسبير و التجربة الأمريكية المعاصرة (الخاصة بماليزيتش)". (1993:285) . تقرأ ماليزيتش نفسها نوعها البيولوچى فى ضوء تاريخ (جنوسى) للعرض، فتقول :

> قال بيتربروك أن مسرحية *الملك لير* جبل يستحيل تسلقه، وفى طريق الصعود على المرء أن يخطو فوق جثث تشارلس لوتون، وجيلجود، وأوليفييه * . لكن النساء لا يتعرضن لمثل هذا الموقف، إذ أننى لست معرضة للتعثر فى جثة الينورا دوزى** Duse

(مقتبس فى Holmberg 1988:16)

إن كان تمثيل representation شخصية الملك لير من خلال امرأة قد أتاح مسافة نقدية تحريرية لفعل التمثيل ذاته، فإن اهتمام ماليزيتش الأساسى، وباعثها على أداء الشخصية هو لغتها . وفى هذا السياق تعلق ماليزيتش بالقول:

---

* ممثلون كبار ارتبطت أسماءهم بأداء شخصية لير (المترجم)

** الينورا دوزى (١٨٥٩-١٩٢٤) ممثلة ايطالية شهيرة ، كانت المنافسة الأولى لسارة برنار في عصرها فى مجال تمثيل الأدوار التراچيدية، ويصفها *قاموس بنجوين للمسرح* بأنها تميزت عن برنار فى تحليلها العميق للشخصيات، فى حين تبنت برنار منهج التشخيص الخارجى ، أو رسم الملامح الخارجية للشخصية. (المترجم)

"إن لغة لير تغوينى . لماذا أحرم كامرأة من التعامل مع مثل هذه اللغة الجميلة؟ لقد أردت أن أثبت لنفسى أنه بإمكانى أن أقول تلك الكلمات على مرأى ومسمع من العالم" (مقتبس فى Holmberg 1988:16) ؛ " لكن بالنسبة لى لازال يحركنى ذلك الدافع الأصلى- ألا وهو حيازة اللغة، حيازتها لنفسى، ثم تقديمها إلى الجمهور من خلال وعى امرأة" (مقتبس فى Wetzsteon 1990:40) .

إلا أن الفكرة ليست فقط فى جمال اللغة، وإنما فى السلطة الملازمة لها . لذا فإن إمكانية قيام امرأة بالتعبير عن مثل هذه السلطة من خلال الإطار الشعرى المألوف يخلق تحولاً كبيرًا فى النموذج المعرفى paradigm الذى يحكم تقديم المأساة الشكسبيرية. فضلاً عن ذلك فإن اختيار المخرج لى بروار Breuwr للجنوب الأمريكى- حيث "تلك اللكنة الرنانة التى تميز الريف فى چورچيا فى الخمسينيات، وهى منطقة يقول عنها بروار أنها تستدعى"شكلاً من أشكال الشتات الثقافى" (مقتبس فى Wetzsteon 1990:9) - يعكس ذلك على نحو لافت للانتباه. [٢٤] وهكذا تموضعت شخصية لير كما قدمتها ماليزيتش عند تلك النقطة التى تتقاطع عندها *"الجنوسة ، والجغرافيا، والطبقة"* *(Smith 1993:286)*. لم يكن ما قدمته مايزيتش هو التجسيد الوحيد لشخصية لير من خلال رؤية عبر جنوسية صاغها مخرج له مكانته الكبيرة فى تراث الأعمال الطليعية فى عام ١٩٩٠ ؛ فقد شهد هذا العام ذاته العرض الذى قدمه روبرت ويلسون Wilson فى فرانكفورت مع الممثلة ماريان هوبى Hoppe في دور لير ، وهو عرض انطوى على قراءة يصفها باتريس بافيس بأنها لا تستند إلى تجريب عبر ثقافى بقدر ما تتموضع *"فى لا مكان ما بعد حداثى" (1993:275)* [٢٥].

لكن تقاطع الجنوسة مع الجغرافيا مع الطبقة فى عرض *لير* الذى قدمه مابو ماينز لعب أيضًا وظيفة هامة فيما يتعلق بالترويج للعرض. لقد تولت شركة AT&T الدعم المالى لعرض *لير* (وذلك بعد إحجام عدد من الهيئات عن التكفل بنفقات العرض- انظر Wetzsteon 1988) وقامت بالإعلان عن العرض الأول الذى قدم فى نيويورك، وكان نص الإعلان كالتالى :

المرأة التى تصبح ملكًا .

> من خلال فرقة مابوماينز الشهيرة، وإخراج لي بروار أمكن للممثلة روث ماليزيتش أن تقوم بذلك. لقد قامت هذه الفرقة الطليعية بمعالجة *الملك لير* لشكسبير على نحو أعادت فيه ترسيم الحدود الجنسية ، والجغرافية، والعرقية الموجودة بالمسرحية. تدور أحداث عرض *لير* الذى نقدمه فى أمريكا المعاصرة - مع قلب أوضاع الأدوار فيم يتعلق بالجنوسة، ولكن مع الحفاظ على الصياغة الشعرية ، وعلى النص متماسكين. إن دراما السلطة، والسياسة، والأخلاقيات تتحول الآن إلى قصة أم متسيدة (مطريرك) Matriarch فى عالم حديث، وهى حكاية تتحدى معايير عقد جديد . تتكفل شركة AT &T بتقديم العرض الأول لهذه التجربة الجسورة على مسرح تريبيكاز تريبليكس. يمثل هذا العرض ذروة إنجاز فرقة مابوماينز، وبالنسبة لشركة AT&T يمثل أحدث شاهد على إخلاصنا للفنون على مدار خمسين عامًا . (٣٦)

شكسبير بوصفه حدثًا، وبوصفه مرتبطًا بالسياق الكوكبى، وبوصفه أمريكيًا قحًا . شكسبير بوصفه ثقافةرفيعة ، وتوجهًا طليعيًا . بوصفه الماضى، والحاضر، والمستقبل وقبل ذلك كله، شكسبير بوصفه سلعة ، وبوصفه نقطة التقاء

استراتيچية تتأسس عليها وضعية المشروع التكنولوچى . وهكذا من خلال الإقرار بكل سمات شكسبير تكتسب شركة AT&T مكانتها على مسرح التراث. ذلك أيضًا له علاقة كبيرة بالسلطة.

إن كان العرض الأول الذى قدم فى نيويورك قد استحضر مثل تلك الدعاوى الخاصة بتراكب تاريخه الثقافى ، فإن التجارب التى قدمت فى نيوچيرسى شكلت ظاهرة أخرى تمامًا . يصف الصحفى يوچينى تاوب Taub ذلك بالقول "عندما أخذت الإضاءة تذوى إيذانًا بوجود فاصل فى عرض *لير* الذى قدم ليلة السبت كدت أداس بأقدام الجمهور الذى اندفع كالقوارض بحثًا عن أبواب الخروج من المسرح" (مقتبس فى Smith 1993:294) . ويبدو أن ذلك يوحى حقًا بأن *الملك لير / لير* تدور حول الطبقة ، وأن جماهير نيوچيرسى لم تجد سوى القليل المشترك بينها وبين تمثيل ماليزيتش للدور المحورى . إن ماليزيتش بكل بساطة أحبطت توقعاتهم .

إن هذا العرض التحليلى لعقد من الزمان حافل بالعروض التى قامت على *الملك لير* يبرز حدود هذه المسرحية بوصفها مسرحية "عظيمة". فى إطار أفق توقعات تقليدية يجسد هذه العقد توحدًا حنينيًا مع هذه العظمة – عظمة النص، وشكسبير ، وعظمة التاريخ الخاص بعروض التيار السائد التى قدمت عن هذه المسرحية، والتاريخ الخاص بأولئك الذين أخرجوا المسرحية، وأولئك الذين مثلوا فيها، وكذلك التاريخ الخاص بالجماهير التى أدركت هذه القيم. تقدم المسرحية مثالاً واضحًا على إمكانات الاحتواء containing التى ينطوى عليها شكسبير بوصفه تراثًا ثقافيًا. تستقى المسرحية عظمتها فى إطار أفق آخر من وضعيتها

الصرحية التى تحض على ممارسة التعدى على نحو مكافىء لعظمتها، وإن كانت النتائج قد تكون أكثر أو أقل نجاحًا . يغرينا أيضًا أن نرجع هذا التاريخ المتناقض والموحى لعروض هذه المسرحية إلى النص موضوع الرغبة fetishized ، وذلك لأن دوليمور محق تمامًا حينما يقول إن مسرحية شكسبير ليست بيانًا عن النزعة الإنسانية الجوهراتية essentialist humanism، كما أنها ليست رؤية "عدمية" و "فوضوية" للمأساة اليعقوبية، ولكنها استكناه للإنسان "بغية إبراز العملية الاجتماعية، وما تنطوى عليه من أشكال إساءة الادراك الأيديولوجى" (1984:191) . إن كل التوالدات التى تتفرع من *الملك لير* توحى بالأمر ذاته ، ولكن بأشكال مختلفة تمامًا ؛ تكمن أهمية هذه التوالدات فى كيفية اختبارها لعملية استكناه الإنسان من خلال الحاضر المتجسد فى الدلالة المسرحية المتعددة. يتناول الفصل التالى مسألة التعدى بوصفها المحتوى الواضح الذى تتمحور حوله عمليات تجسيدأعمال أخرى لا تخص شكسبير .

الفصل الثالث

معاصرونا من غير شكسبير* :
التعدى ، والتمرد ، والرغبة

---

* تعارض المؤلفة بهذا العنوان كتاب يان كوت Jan Kott الشهير الذى يحمل عنوان شكسبير معاصرنا، والذى كان حيرا ابراهيم حيرا قد نقله إل العربية . (المترجم)

كان رواج المأساة اليعقوبية فى الخمسينيات قد استشرف هذا الانجذاب نحو الجنس فى شكله الخالص، الدميم. وكانت تلك المجموعة الغريبة من المسرحيات التى كتبت قبل أو بعد سنوات قليلة من عام ١٦٠٠ - فى بواكير الفترة الحديثة- قد بدت فعلاً حديثة ، وقد امتلأت بالعنف السيكوباتى، والرغبات المنحرفة.

(Elizabeth Wilson 1988:3)

إذا ارتديت ملابسى على هذا النحو لن يرى فى أعداءك سوى واحدة من غوانيك.

(سييرز فى مسرحية بارى كيفى التى تحمل

عنوان عالم مجنون يا سادتى 56 : 1977)

إن ذلك لأمر غريب فاتن، تنويعة عمرها ٤٠٠ عام علي تيمة تنتمى إلى أواخر *القرن العشرين*.

(بينيدكت نايتنجيل ١٩٩٠ في تعليقه على مسرحية
ميدلتون وراولى التى تحمل عنوان القانون القديم)

فى نظام يلقى فيه التجديد الذى ينطلق من تراثات الماضى رواجًا، ورواجًا كبيرًا، شهد العقد الماضى واحدًا من التوجهات التى اهتمت بالرجوع إلى القرنين السادس عشر والسابع عشر بحثًا عن أية سلع أخرى (غير شكسبير) يمكن إعادة تدويرها . وقد شهد هذا العقد عددًا كبيرًا من العروض لمسرحيات كتاب من معاصرى شكسبير، والتى قدمت للمرة الأولي منذ افتتاحها علي المسرح فى هذين القرنيين. تميل الجماعات النقدية وغيرها إلى النظر إلى هذه النصوص التى تم ابتعاثها بطريقتين خاصتين : إما أن تبرز هذه الجماعات المشابهة القائمة بين هذه المسرحيات، وواحدة من مسرحيات شكسبير أو يبرزون المشابهة القائمة بين هذه المسرحيات ، وموقف يتوازى معها بوضوح فى اللحظة الحاضرة (كما نجد فى المراجعة الصحفية التى كتبها نايتجيل عن مسرحية *القانون القديم*. والتى اقتبسناها آنفًا). وفى هذا الإطار ترى وندى جريزولد Griswold الآتى :

> يحظى أى نوع من الأنواع الفنية التى تنتمي إلى عصر النهضة، او أية مسرحية بعينها بفرصة الاحياء وإعادة التقديم، وذلك على أثر إحياء أنماط أخرى من دراما عصر النهضة، لكن ذلك لا يفسر لنا تلك الاختلافات في التيمة التى تجعل مسرحية ما تتناول قضايا معينة تحظى بتميز استثنائى.

(1986:201)

إذا وضعنا فى الاعتبار أنواع وأعداد المحاولات التى قدمت عن *الملك لير*، والتى سجلناها فى الفصل السابق، قد يتسنى لنا أن نتكهن بوجود مسرحيات مأسوية أخري تحظى بنفس هذا الاهتمام الواضح. إلا أن ظاهرة بروز الكتاب

من غير شكسبير لم تنشأ علي هذا النحو تمامًا. يحاول هذا الفصل أن يقول إن انشغال البحث النقدى بما هو "راديكالى" كان له مايوازيه فى عملية إحياء الكتاب من غير شكسبير، وعملية الإحياء، تلك تباهى "بتمايزات فى التيمات المعالجة" جعلتها تنشغل بموضوعات من قبيل التعدى، والتمرد، والرغبة.

تضم جريزولد إلى دراستها ملحقًا تعدد فيه محاولات الإحياء التى شهدتها لندن لمسرحيات من نوع كوميديات المدينة ومآسى الانتقام، وتكشف هذه القائمة عن أن العقد الممتد من ١٦٦٠ إلى ١٦٦٩ ، والعقد الممتد من ١٩٦٠ إلي ١٩٦٩ هما الأكثر كثافة من حيث الاحتشاد بمحاولات الإحياء (وإن كانت النسب تختلف، ففى العقد الخاص بالقرن السابع عشر كان هناك ثمانى مسرحيات كوميدية، وسبع مآسى؛ بينما شهد عقد الستينيات من القرن العشرين ست مسرحيات كوميدية، وثمانى مآسى) (Griswold 1986:218,224). لكن يبدو أن جرويزولد قد أكملت دراستها قبل الأوان بعقد على الأقل، ذلك أن عقد الثمانينيات يكشف عن قدر أكبر من التركيز على كوميديا المدينة، ومأساة الانتقام (وغيرها من النصوص التى تمت بصلة للأنواع الفنية الخاصة بعصر النهضة)، وذلك بالمقارنة مع أى وقت آخر من تقديم هذه المسرحيات للمرة الأولى. فضلاً عن مسرحية *القانون القديم* شهدت لندن عروضًا من قبيل *دوقة الفى*، و *مأساة الخادمة*، و *ساحرة ادمونتون*، و *المتزلف*، و *عادة البلد*، و *طرق جديدة لتسديد ديون قديمة*،و *النساء يتحاشين النساء*، و *ادوارد الثالث*، و *مأساة المنتقم*، و *وأسفاه ، إنها عاهرة*، و *الخائن*، و *بوسى دامبواه*، و *سوق بارثلوميو*، *والفتاة المستأسدة*،و *غادة الغرب الحسناء*، و *البغى الهولندية*؛ وقد قدم العديد

من هذه النصوص أكثر من مرة، ووصف العديد منها بأنه "ذا صلة" باللحظة الراهنة" كما وصف نايتتجيل مسرحية ميدلتون و راولى. (تقول روزاليند كارن Carne على سبيل المثال عن مأساة الخادمة أن "المأساة اليعقوبية لها فتنتها القوية فى عصرنا الذى يفتقر إلى التقوى" [1981:56]). إن التأثير الذى يحدثه ادراج هذه النصوص الأخرى هو ابراز ذلك التنوع فى توالد نصوص الماضى، وهو ما يؤكد لنا أن شكسبير ليس هو الوحيد الذى يوظف للتعبير عن الحنين . فضلاً عن ذلك فإن هؤلاء الكتاب من غير شكسبير قد يكون لديهم تمثيلات مختلفة لمواضٍ مختلفة، وهى تلك التمثيلات التى تتصادم مع الحاضر الذى قد يشبهها فى الظاهر.

فى مراجعتنا لهذا التطور الحادث فى التراث المعتمد المتنوع، سنجد أن هناك عددًا من المواضع الخاصة الجديرة بالاهتمام. هناك اهتمام متجدد بمجمل أعمال شكسبير؛ وهذا الاهتمام يتيح لنا أن نرى ما الذى يحدث عندما تقدم بعض مسرحيات شكسبير الأقل شهرة والأقل تقديرًا على المسرح المعاصر. لكن لعل الأمر الأكثر جذبًا للانتباه هو تلك المسرحيات أو العروض التى تندرج تحت مسمى المسرحيات "اليعقوبية" . يقتصر مصطلح "يعقوبى" Jacobean تحديدًا على تلك النصوص التى تم انتاجها لأول مرة خلال فترة حكم جيمس الأول (١٦٠٣–١٦٢٥) ، وواقع الحال أن معظم النصوص المسرحية التى تعرف عمومًا باليعقوبية يعود تاريخها إلى النصف الأول من فترة حكمه. إلا أننى أزعم أن مصطلح يعقوبى تجاوز الآن الدلالة الاصطلاحية الأصلية. لا يحيل هذا المصطلح إلى كافة المسرحيات التى تم إنتاجها خلال هذا الحيز الزمنى (وأوضح مثال على

ذلك أن مسرحيات شكسبير التى كتبت فى هذه اللحظة التاريخية نادرًا ما تصنف بأنها يعقوبية، ونادرًا ما تطرح للمناقشة بالارتباط مع تلك المسرحيات التى تصف هذا التصنيف). لكن المصطلح يستخدم للدلالة على أنواع عدة من الانتاج الثقافى (التى أفرزها أى عدد من اللحظات التاريخية) التى تشترك فى بعض القيم التي ميزت الأشكال الفنية الأولية المرتبطة بالدراما اليعقوبية من قبيل كوميديا المدينة، ومأساة الانتقام. ويفيدنا في هذا السياق تصحيح چيمسون لتصوراتنا عن التقسيم التاريخى المرحلى . يكتب چيمسون قائلاً :

> إن المفاهيم الخاصة بالتقسيم المرحلى للتاريخ لا تعبر فى نهاية الأمر عن أى واقع يذكر، وسواء صيغت هذه المراحل التاريخية فى ضوء منطق الأجيال ، أو تبعًا لأسماء الملوك الذين يتولون زمام السلطة، أو وفقًا لتقسيم فئوى، أو نسق رمزى وتصنيفى ما، فإن الواقع الجمعى للحيوات المتعددة التى تشملها مثل هذه المصطلحات هو واقع يستعصى على التفكير (أو يستعصى على الاحاطة الشاملة، لو شئنا استخدام مصطلح جار) ولا يمكن وصفه، أو تحديد ملامحه، أو تصنيفه ، أو صياغته فى إطار مفهومى .

(1989b:520-521)

وهكذا فإن ادراكنا لهذا الانقطاع القائم بين المفاهيم الخاصة بالتقسيم المرحلى للتاريخ، وأنماط الواقع المعاش يحرر مصطلح "اليعقوبى" بحيث يجعله يؤدى دلالته بأشكال مختلفة، وأحيانًا متناقضة. وأود فى هذا الفصل أن أطرح العديد من التطبيقات الحالية لمصطلح" يعقوبى" ، وأن أبحث فى الكيفية التى تؤدى بها هذه التطبيقات إلى إحداث تحول فى شكسبير، وافراز امكانيات الافصاح عن (أو اسكات) ماضٍ واحد مصمت.

تعلل اليزابث ويلسون Wilson عودة ظهور الدراما اليعقوبية في الستينيات باعتبار هذه العودة علامة على حالة عدم رضى سياسى، وعلى "ثورة جنسية" بازغة. وتشير ويلسون إلى تجربة مشتركة ومعاشة بالقول :

> يبدو أننا بمرور الوقت نجد أنفسنا نعيش فى مجتمع "ايطالى" على النمط اليعقوبى. إننا اليوم، وعلى الرغم من المفردات الدينية المتعلقة بالعاطفة واللغة نعيش فى عالم علمانى تمامًا ، لذا فإن المسيحية الرسمية فى أغلبها تكتسى مسحة جوفاء، باعثة على الاستخفاف. وكلما أصبحت القيم الأخلاقية التى يتبناها المجتمع ويسلم بوجودها جوفاء، ومنحطة من داخلها - وذلك بدلاً من أن يظهر لها ندًا بالمعنى الايجابى يتمثل فى نسق قيم بديل - كلما أصبح ذلك المجتمع غير مبالٍ ، وكلما كثر اعتماده على العنف بدلاً من العقل فى حفاظه على الوضع القائم.

(1989:74) [١]

يكشف هذا التصوير لليعقوبى ما يعد ميزة فيه (أو جدواه على الأقل)، وما ينطوى عليه من نواحي نقص. إن الأثر الذى يحدثه تجسيد الحنين هنا علي النحو الذى توحى به ويلسون هو إعادة التجسيد بشكل عنيف. وعلى هذا النحو فإن عودة اليعقوبى تؤكد بشكل قوى إحساسًا بالاستمرارية من خلال إعادة إنتاجه بشكل مبالغ فيه .

يقول چون فراو فى حديثه عن سيميوطيقا الحنين :

إن مـفـهـوم رأس المال الثـقـافى ("الـذوق") ، والذى يقـصـد به
توجيه النقاش إلى مستوى الكفاءات الجمالية، لا إلى مستوى
الطبقـة الاجتماعية يخفق بوضوح فى وظيفته تلك ، ذلك أن
الجمالي ليس إلا الكلمة الشفرية المباشرة المعبرة عن الطبقة.

(1991:148)

يشكل اليـعقوبى إلي حـد كبيـر تصـورًا جـماليًا لا يخفى وراءه فقط مـفـهـوم الطبقـة، ولكنه يخفى أيضًا القضـايا المتعلقـة بالجنوسة، والعـرق، ومفهوم الجنس، ورغم هذه المحاولة، فإنها غالبًا ما تتمخض عن فضح (لا حجب) عدم استقرار هذه الهويات، وهى تفعل ذلك بغية مناوئة التصورات الخاصة برأس المال الثقافي فى اللحظة المعاصرة. إلا أن التوظيف الجمالى لليعقوبى يعد فى غالب الأحيان إشـارة إلـى الانحطاط (الأخـلاقى)، والشطط ، والعنف - وهى نواحى قـصـور نجـدها أيضـًا فى لحظتنا المعـاصـرة، والتى يمكن أن يعـبـر عنهـا هذا الماضى بوضوح، ويمنحها دلالـة. إن ما يمكن اختباره عند قراءتنا لعمليات إعادة انتاج هذه النصوص التى توسم فعلاً بأنها نصوص متعدية transgressive هو تحذير دوليمور من أنه "يبدو كما لو أن النظام الاجتماعى الحالى يمكن أن يستبق المقاومة، على اعتبار أنه سابق عليها، ودافع إليها إلى حد ما؛ إن التقويض والتعدى لا يقضى عليهما القانون فقط، وإنما هما أيضًا نتاج للقانون، وذلك من خلال عملية معقدة من (إعادة) إضفاء الشرعية" (1991:80) .

أناقة راديكالية :

الدراما اليعقوبية بوصفها أسلوبًا / الأسلوب اليعقوبى

أصبحت عمية تأويل الكلاسيكيات فى الثمانينيات مثيرة، وأخاذة وفاتنة

(Simon Reade 1991:119)

يفترض أن يكون هذا الفيلم عن رحلة طريق. لم نكن لنشير إلي ذلك إلا لأن الطريق الذى يرتحل فيه كل من سيلور ريبلى ، لولا فورتشن يعج بالأجساد، وأجزاء الأجساد... إن الرؤوس المشوهة ، والأجساد المحترقة تشكل صورًا أساسية.

(ديفيد ماكيندى 1991:1.583 فى تعليقه على فيلم ديفيد لينتش بعنوان Wild at Heart

إن ما يعتبره فراو Frow "عارًا سياحيًا" يمكن النظر إليه من زاوية أخرى فى ضوْ العرض الدرامى باعتباره ادراكًا بأن العرض المسرحى المعاصر هو دائمًا أقل فى القيمة من سابقه (وهو مفهوم متجذر فى البحث الأكاديمى، كما يشيع على نطاق واسع فى التعليم الثانوى). إلا أن فشل محاولات إحياء النصوص اليعقوبية فى محاكاة النص المصدر بشكل ناجح (وهى العملية التى تختلف تمام الاختلاف عن اعادة تقديم *الملك لير*) ينطوى فى ذاته على تفعيل لمفاهيم التعدى والتمرد التى تعبر عنها هذه النصوص اليعقوبية. يعبر هذا النموذج المسرحى من خلال الحنين عن اليومى ، ومن خلال استخدام مفردات اليومى . كذلك تكمن جاذبية

هذا النمـوذج فى أنه يخاطب رغبتنا فى ماضٍ يقوض التاريخ فى اللحظة التى يؤكد فيها مساره التقدمى.

لا يعنى ذلك أن الدراما اليعقوبية وفقًا لهذا التصنيف دائمًا ما تؤدى وظيفتها على هذا النحو المعقد. يبدو هذا النمـوذج المسرحى فى بعض الأحيان مجرد علامة جمالية لا تقصد تعرية ظروف إنتاجها، وإن كان ذلك قد يكون أثرًا من الآثار الناتجة. مثالنا على ذلك في هذا السياق قد يكون مسرحية ديفيد ماميت Mamet التى تحمل عنوان *أسرع بالمحراث* *Speed the Plow* ، والتى ربما تستقى عنوانها غير المألوف من مسرحية چورج تشابمان التى تحمل عنوان *بوسى دامبواه* *Bussy D'Ambois*، وهي واحدة من النصوص الأدبية الأولي التى تتضمن إحالة إلى هذا التعبير القديم، والغامض إلى حد ما ، والذى يستخدمه ماميت عنوانًا لمسرحيته . لا تنشىء مسرحية ماميت روابط خاصة مع سالفتها اليعقوبية، وإن كان ماميت يعلن عن هذا الارتباط فى العنوان لا لشىء فى ظنى إلا لينتج لدى متفرجيه توقعًا بسلوكيات متعدية، وتوجهات منحطة من قبيل المال والجنس بكل بساطة. يشير روبرت بروستين Brustein إلى ماميت عندما يقول "فى وقت تشيع فيه النسبية الأخلاقية، والانحطاط الخلقى قد يكون من الكافى- كما يقول ماميت- أن يحسن المرء عمله فقط" (1992:65). إن "النسبية الأخلاقية" و"الانحطاط الخلقى مصطلحان نابعان مباشرة من المعجم النقدى اليعقوبى، كما ينبعان من ممارسات يسلم بها كل من جولد Gould وفوكس فى مسرحية *أسرع بالمحراث*. إنها نفس المفردات التى نجدها بكثرة فى مراجعات لفيلم *Wild at Heart* لديفيد لينش، وهى مفردات من قبيل العنف، والشطط

اللافت، والتفسخ، والحيوانية، والحسية المفرطة ، والشر ، والفساد ، والانحطاط.[٢] يشير ديفن ماكينى Mckinney إلى "ما ينطوى عليه الفيلم من راديكالية وتأثير فى المشاهدين تتجسد فى عدم وجود قيود " ، ويرى ماكينى أن تأثير الفيلم يكمن فى تحوله إلى تدفق من الصور، ولا يكمن تأثير الفيلم فى تعبير هذه الصور عن أى محتوى ، أو رؤية تحليلية . موجز القول إن فيلم *Wild at Heart* هو فيلم عن الأسلوب ، وليس عن رؤية نقدية ما . فى هذا الإطار يختتم چيمسون قراءته لفيلم آخر من أفلام لينش (القطيفة الزرقاء) بالقول "علي الرغم من اللوحة الغرائبية، والمرعبة لتلك الأجساذ الشائهة، فإن هذا النوع من الشر منفر أكثر منه مخيف، ومقزز أكثر منه مهدد : إن الشر هنا يتجسد أخيرًا فى صورة" (1989b:535).

وهكذا فإن الطابع اليعقوبى يؤدى وظيفة بوصفه عرضًا فنيًا يتجلى فيه أنماط سلوك معينة داخل إطار ثقافى معين، والتعبير عن هذا الطابع فى فنون الدراما المعاصرة غالبًا ما يتم من خلال إحدى الأنواع الفنية السينمائية التى تلقى شيوعًا واسعًا ، وهو الفيلم الذى يدور حول أحداث مثيرة thriller . افتتح مسرح The Gllasgow Citizens Theatre فى موسم ١٩٨٢ - ١٩٨٣ بمسرحية *الممثل الرومانى The Roman Actor* (ويعتقد أنها مسحية لفيليب ماسينجر Massinger)، وهى واحدة من تلك النصوص المسرحية التى لم تقدم بشكل احترافى على المسرح لما يزيد على قرن : قام المخرج فيليب براوز Prowse بتبسيط حبكة النص ، ولكن مع التوسع فى عمليات القتل ، والانتقام، وذلك حتى يشتبك (حرفيًا) مع حواس الجمهور :

كانت المقاعد الأولى قد تغطت بالدماء التى كانت تتبجس من
كبسولات غير مرئية، ومن مشهد ذبح واضح للغاية. فى أحد
المشاهد غير المألوفة نجد اثنين من أعضاء مجلس الشيوخ
وهما يتعرضان للتعذيب من خلال مثقاب كهربائى؛ وكانت
هاتان الضحيتان تضحكان فى وجه الامبراطور فى كوميديا
سوداء هزلية تهدف إلى مقاومة النزعة التخريبية السادية.

(Coveney 1990:167-168) [٣]

هذا الخليط من الطابع اليعقوبى، وحبكة الانتقام الايطالية الطابع، والمافيا الايطالية على طريقة الأب الروحى، وتكتيكات الانتقام كاد يصبح كليشيه من كليشيهات العروض الفنية: وهكذا حول جودارد فى معالجته لمسرحية *الملك لير* القصة الأسطورية إلى سرد لحياة دون ليرو (الذى نراه وهو يقرأ كتاب ألبرت فرايد المعنون *صعود وسقوط رجل العصابات اليهودى فى أمريكا*)؛ كما نجد ذلك أيضًا فى العرض اليعقوبى الاستعراضى والهزلى الذى يحمل عنوان *الطباخ، واللص، وزوجته، وعيشقها*، والذى يسرد حياة آلبرت سبيكا [٤] رجل العصابات؛ كذلك الحال فى إعادة صياغة ديريك چارمان Jarman لمسرحية مارلو التى تحمل عنوان *إدوارد الثانى*، والتى يضفى عليها أيضًا "طابع رجال العصابات" (O'Pray 1991:8) . نفس النمط من الشخصيات نجده أيضًا فى مسرحية چون وبستر التى تحمل عنوان دوقة *مالفى* التى قدمتها فرقة ريدشيفت ثيتر (١٩٨٢-١٩٨٤) . تصف كل من كاثلين ماكلوسكى Mcluskie وچينيفر أجلو Uglow سعت هذه الفرقة إلى خلق صور معاصرة من شأنها أن تروج بلاغة المسرحية بشكل خاص : "كان الجو العام الذى ربط هذه الصور بعضها ببعض هو ايطاليا حيث التعامل فى حجم أموال كبيرة، وحيث الفساد، والأسلوب الخاص

فى الحياة، وهى الصورة التى تم خلقها على الطريقة السينمائية في أفلام الأبيض والأسود والواقعية الجديدة، وتم ترويجها بعد ذلك على إثر نجاح أفلام "الأب الروحى"؛ (1989:59).

بخلاف الجو الإيطالى العام الذى تم توظيفه في العديد من هذه النصوص/العروض، فقد وضعت فرقة ريد شيفت عرض دوقة *مالفى* في سياق من الأحداث السياسية التى كانت تفرض نفسها على مانشيتات الصحف فى هذه الأيام. إن هذا الارتباط بين حياكة المؤامرات علي الطريقة الماكيافيلية ، والفساد من جهة، ومناورات المؤسسات الكبيرة من جهة أخرى لم تكن لتخطئه العين. لقد قام العرض بتوظيف الآتى :

> إحالات صريحة من خلال تقارير صحفية إلى قضية كالفى التى فضحت فيها التحقيقات التى أجريت حول مقتل رجل البنوك الشهير شبكات تمتد من الماسونية، وتصل إلى الفاتيكان نفسه . كان العالم الذى خلقته المسرحية علمانيًا ، وإن كان يتم التصريح باحتمالات الفساد الموجودة فى الكنيسة ، وذلك عن طريق استبدال شخصية الكاردينال بشخصية أخرى تذكرنا بملبسها وسمتها بشخصية رئيس الأساقفة مارسينكوس الذى كان يشكل الصلة التى ربطت كالفى بالفاتيكان.

(Mcluskie and Uglow 1989:5960)

يرى جوناثان هولوواى المدير الفنى لفرقة ريد شيفت أن الغرض وراء أسلوب المسرحية (التى ارتدى فيها الرجال سترات سوداء، ووضعوا ربطات عنق سوداء، كما ارتدى فيها النساء فساتين قصيرة سوداء شبه رسمية) هو التحريض على

تحليل اشتراكى للمحتوى (دون تاريخ : ٣٤) . وفى وصفه يحيل هولوواى باستمرار السينوغرافيا الخاصة بالعرض إلى أعمال سينمائية موازية (مثل قضية *توماس كراون* ، *وأحضروا لي رأس ألفريدو جارثيا* إلخ)، ويشير إلى أن المسرحية كنت مصحوبة "بتراكات صوت سينمائية حية" (دون تاريخ : ٣٦). كان نجاح العرض واضحًا فى كل من مهرجان أدنبرة، وفى جولة فنية لاحقة . يكتب هولوواى قائلاً :

> لا شك فى أن هذا العرض الثانى لمسرحية دوقة مالفى قد تجاوز أى عرض قبله ، أو منذ انشاء الفرقة . لقد بدا العرض مواكبًا للعصر. كما احتوي العرض على إحالات سينمائية، واستخدام لتقنيات مسرحية مضبوطة تذكرنا بما بعد حداثية جروتوفسكى، وبيركوف، وروبرت ويليسون. إن ادراج ذلك كله ضمن مسرحية تكاد شهرتها تتجاوز عدد الأشخاص الذين هم على دراية فعلية بالنص يضيف إلي أهميتها كحدث ذاعت شهرته بسرعة بوصفه العرض الذى وجب رؤيته فى المهرجان . نجح هذا العرض نجاحًا كبيرًا ضمن له جولة فنية داخلية فى ربيع ١٩٨٤، وذلك حتى قبل أن ينتهى المهرجان.

(دون تاريخ : ٣٧)

الأمر المؤكد أن مسرحية دوقة *مالفى* تبدو المسرحية اليعقوبية بامتياز وفقًا لاختيار النقاد (يرصد كل من ماكلوسكى، وآجلو عشرة عروض يعقوبية مختلفة، تسعة فى بريطانيا ، وواحد فى نيوزلندا، وذلك فى الفترة الممتدة من ١٩٧٥ حتى ١٩٨٥) وقد يجوز للمرء أن يتأمل الأسباب التي جعلت أسلوبها الراديكالى المتأنق يبلغ هذه المكانة. يرجع ذلك جزئيًا إلى ما تقدمه المسرحية من دور قوى،

ومحورى لامرأة (وإن كانت هذه المرأة كما يبادر طلبتى دائمًا بالإشارة تقتل فى نهاية الفصل الرابع)، ويشكل ذلك عنصر جذب واضح فى المسرحية فى الوقت الذى أدت فيه انجازات النزعة النسوية إلى المطالبة بظهور أوضح، وفرص أكبر للممثلات. [٥] إلا أن الزعم الشائع الذى يرى فى مسرحية *دوقة مالفى* نموذجًا لمسرحية نسوية يبدو زعمًا زائفًا تمامًا . وكما يؤكد دوليمور فإن عملية تحرير المرأة فى الدراما اليعقوبية لا تكلل بالنجاح فى النهاية، ولكننا فى أفضل الأحوال نجد إشارة إلى مدى القهر الذى تتعرض له" (1984:240). ويستطرد دوليمور فى حديثه مستعينًا بعمل هام وتأسيسى فى هذا المجال وهو ذاك الذى قدمته ناتالى زيمون ديفيز، ويفسر من خلاله الدلالة الخاصة بالجسد الأنثوى غير الخاضع "بوصفه جانبًا محوريًا من جوانب النظام الاجتماعى الذى يستمد استمراريته من الاستغلال" (1984:240). وكما يتضح من معالجة هولوواى للمسرحية ، فإن هذا الاستغلال يشيع على كل مستوى،وفى كل فئة من مستويات وفئات المجتمع الغربى المعاصر.

إن كانت هذه المعالجة الخاصة لمسرحية *دوقة مالفى* قد لفتت الانتباه إلى أنماط العقوبة التى تنزل بالجسد المتعدى (وقت أحداث المسرحية ، والآن)، فمن الأهمية بمكان أيضًا أن نبرز اتكاء هولوواى على ما يسميه "شهرة" المسرحية. ونشير هنا إلى تلك العلاقة المتبادلة بين وضعية النص فى بداية الثمانينيات ، والاستراتيجية التسويقية التى اتبعتها الفرقة : إنها علاقة اعتمدت على وجود اتفاق تجارى طرفاه "العمل الكلاسيكى" ، و "الطابع الراديكالى". وكما هو الحال فى المعالجة الثانية للمسرحية التى قامت بها فرقة ريد شيفت، سنجد أن هذا

النجاح الملحوظ لعرض دوقة *مالفى* بعد مراجعته للمرة الثانية يرجع حسب ظنى إلى هذا المزج الخاص بين الابتكار، وشهرة المسرحية - أو شهرة المسرحية التى تم التعامل معها بشكل مبتكر بحيث يتم إعادة إنتاج، ومراجعة هذه الشهرة ذاتها (وذلك بالنسبة للمسرحية [مرة أخرى]، وبالنسبة للفرقة [للمرة الأولى]. وجدير بالملاحظة فى هذا السياق النصوص التى وقع عليها اختيار الفرقة لاحقًا لتقديمها فى عروض . بعد المعالجة الكارثية لرواية چورچ أورويل ١٩٨٤ اتخذ هولوواى خطوة يقول عنها :" لقد قررت اصلاح هذه الخسارة من خلال تنسيق الجهود بغية الحصول على تمويل، وإحياء شعبية الفرقة التى كانت قد حققتها فى مهرجان أدنبرة من خلال استخدامها لمنهج التفكيك، وعبر الرسالة السياسية الصريحة التى حققت نجاحًا بالغًا فى عرض دوقة *مالفى*" (دون تاريخ :٤٣) . الحصول على دعم للفرقة؟ هذا ما فعلته الفرقة من خلال اقتراحها تقديم واحدة من أشهر مسرحيات شكسبير وأكثرها تقديمًا على المسرح، وهى مسرحية *روميو وچوليت* . وقد ثبتت فعالية هذا الاختيار من جانب الفرقة، مما أدى بهم إلى الحصول على بعض التمويل من مجلس الفنون .

بعد ذلك بسنوات قليلة عادت فرقة ريد شيفت إلى شكسبير وإن كان قد وقع اختيارها هذه المرة علي عمل أقل شهرة، وهو مسرحية *تيمون الأثينى*. نادرًا ما عرضت مسرحية *تيمون الأثينى* فى هذا القرن * ، وإذا عرضت دائمًا ما كانت تقابل بالنقد السلبى. المؤكد أن هذا النص من الصعوبة بحيث يمكن استيعابه، وهو أكثر صعوبة إذا تعلق الأمر بمسرحته . من خلال السياق الذى عرضه

---

* تقصد القرن العشرين لأن تاريخ نشر هذا الكتاب هو عام ١٩٩٦ . [المترجم]

أمامنا هولوواى يمكن النظر إلى هذا العرض باعتباره قرارًا اتخذته فرقة ريد شيفت لكى تضع قدراتها الفنية موضع الاختيار ، ولكى تختبر - بشكل مبالغ فيه - مصداقية رؤيتها الخاصة بالتفكيك الراديكالى فى العرض المسرحى. يصف هولوواى انجذابه إلى هذا المشروع على النحو التالى قائلاً :

> لفتت قصة تيمون الأثينى انتباهى بوصفها قصة تتناسب وزمننا الذى تآكل فيه الإحساس بالمسئولية الاجتماعية بعد أن كان حجر الزاوية فى دولة الرفاهية . إن الأفكار التى أفرزتها فترة حكم تاتشر تتسرب إلى ثقافة الاثراء السريع والأنانية التى تسم بريطانيا الحديثة . يظن البعض خطأً أن حيازة الثروة دليل على القيمة الإنسانية. تكمن مأساة تيمون من وجهة نظرى فى أنه لم يكن قادرًا على تغيير مسار الحكاية الخرافية عندما زالت الغشاوة عن عينيه...
>
> إن هذا التأويل للمسرحية جعل اسناد دور تيمون إلى امرأة أمرًا منطقيًا للغاية . النساء هم غالبًا محور الوهم المجتمعى.

(دون تاريخ ٦٩-٧٠)

لعل أكثر لحظات التفكيك (أو إعادة الابتناء) جسارة فى مسرحية شكسبير هي لحظة موت تيمون فى العرض . في هذا المشهد يتم استخراج مخ تيمون (الذى تؤدى دوره امرأة) على أيدى مجموعة من القتلة الذين يرتدون ملابس عليها رسوم لرموز للأعضاء الحسية":

> هذه اللحظة الصادمة تم التقليل من حدتها من خلال "رؤية أخرى رسمية" لموت تيمون نجد فيها تيمون وهو يغرق فى أمواج البحر التى تجسدها تموجات ملابس المؤدين، أثناء ذلك

يردد طاقم الممثلين الكلمات الأصلية التى تصف رحيل تيمون

بلا حول ولا قوة .

(دون تاريخ : ٧٣)

تشكل التمثيلات المزدوجة double-representations بصمة خاصة بعروض فرقة ريد شيفت (فقد جسدوا موت تيبولت Tybalt فى *روميو وجولييت* تجسيدًا مزدوجًا ، وهو نفس ما فعلوه فى تمثيلهم للعلاقة الجنسية المحتملة بين ستيفن وماجى فى رواية *طاحونة نهر الفلوس Mill on the Floss*)، وتكرار مثل هذه التمثيلات المزدوجة يعمل بشكل واضح على زعزعة كل من سلطة النص، وسلطة العرض، فضلاً عن إبراز الظروف المادية التى تجسدت فيها الشخصيات ذاتها، والتى تتجسد فى إطارها تأويلاتنا لتلك الشخصيات.

وهكذا بيدو أن مشروع *تيمون الأثينى* قد طرح مراجعة خاصة للغاية، وشديدة الجاذبية (لى على الأقل) لواحدة من تلك التى تسمى "بمسرحيات المشكلة" .

يكشف تاريخ التلقى الخاص بمسرحية *تيمون الأثينى* وبشكل دال للغاية عن مجموعة الدلالات التي تنطوى عليها مسرحة نص شكسبيرى لا يشكل جزءًا من التراث المعتمد، كما يبرز هذا التاريخ فى الوقت ذاته-جمهور المتفرجين من النقاد الذين ركزوا فى قراءتهم للشكل اليعقوبى على مفرداته الأسلوبية. (٦) يشير هولوواى إلى هذا الى التاريخ بوصفه تجسيدًا للتناقض بين نقاد المسرح فى لندن، وجماهير المسرح فى أماكن أخرى فى انجلترا؛ يقول هولوواى:

كره نقاد لندن العرض، وقدم هذا العرض لمدة خمسة أسابيع تعسة فى العاصمة... رغم ذلك فقد شاهد العرض ٢٥٠ متفرج فى أول يومين له من عروضه الجوالة. تواصل هذا النجاح دون انقطاع خلال فترة الرحلة الفنية [التى امتدت إلى أربعة شهور، قدمنا خلالها العرض على ٣٤ مسرح]. وكانت ردود أفعال الجمهور- كما بدا لنا - إما القبول الشديد (كما كان الحال مع أغلبهم) أو كانا منزعجين كما كان الحال مع نقاد لندن . على وجه العموم كان أقل الناس انزعاجًا هم من لم يكونوا علي دراية كبيرة بالمسرحية.

(دون تاريخ : ٧٣: ٧٤)

إن قراءتنا لتحليل هولوواى تكشف عن أن المتفرجين الذين لديهم أفق توقعات يقوم على "معرفتهم" بالمسرحية (والذين يمثلهم هنا نقاد مسرح التيار السائد) أصابهم العرض بالاحباط لسببين محددين : أولاً لأن هذه المسرحية تعد هامشية فى وضعها ضمن التراث الشكسبيرى المعتمد ، وثانيًا أنها قدمت كما لو كانت لا تنتمى إلى شكسبير. أما المتفرجون الآخرون الذين لم يكن لأفق توقعاتهم تأثير سوى احضارهم إلى العرض (من باب أن شكسبير جدير بالمشاهدة) بدوا أقل انزعاجًا من سمات العرض التى جعلته بالنسبة لنقاد لندن قليل القيمة.

يبدو إن إحداث انقطاع مع نص شكسبير على نحو متعدٍ transgressive لا يمكن المصادقة عليه (على الأقل من جانب الصوت الرتيب الخاص بالنقد الصحفى للتيار السائد، وصوت آخر مشابه له هو صوت هيئات تمويل الفنون) إلا إذا نجح بوصفه مجرد أسلوب راديكالى متأنق : عندما ينطوى هذا الأسلوب على تهديد بالكشف عن "أيديولوجيا تتمتع بقدرة علي المنافسة" (Armstrong

(1989:7، فإن وجود عقد مشاهدة viewing contract معين يبدو أنه يحدد مسبقًا قيمًا معينة ومحافظة ملازمة "لشكسبير"، وهى قيم تجعل العرض الخارج عليها "غير منتم لشكسبير" ، ومن ثم غير منتسب للفن "الجيد" (٧) . وكان تقديم جوان أكاليتيس Akalitis لعرض عن احدى مسرحيات شكسبير الأخرى التى تتسم بصعوبة تجسيدها ، وهي مسرحية *سيمبلين* (على مسرح بابليك ثيتر عام ١٩٨٩) قد أثار عاصفة نقدية مشابهة ، ذلك أن العرض استحضر مسألة الحدود النفسية والوطنية . تشير الينور فوكس إلى ذلك بالقول "لقد بدا وكأن أكاليتيس قد أحرقت العلم" (Fuchs and Leverett 1989:24)؛ ويكتب ديفيد نوربروك عن العرض ذاته قائلاً "لقد كان رد فعل نقاد نيويورك إزاء عرض *سيمبلين*، وكأن طوطمًا قد تم انتهاكه" (فى Fuchs and Leverett 1989:27). (٨)

أسندت الأدوار إلى ممثلين من أعراق مختلفة (بما فى ذلك ممثل أفرو-أمريكى فى دور كلوتين، وهو قرار استهجنه النقاد بشكل خاص ، لأنه لن يجعلنا نصدق عملية عدم التعرف على ايموچين بشكل صحيح ، والتى تحدث لاحقًا فى المسرحية) (٩)، وأضفى على المسرحية السياق الخاص بالميلودراما القوطية Gothic، كما أدمجت أكاليتيس "شكسبير" داخل مسار تاريخى متصل: "إن الظلم الاجتماعي الحادث اليوم، والناتج عن التحيز أصبح مرتبطًا بشكل مباشر بتوجهات السيادة الثقافية الغربية التى تتجلى بوضوح فى انجلترا فى العصر الفيكتورى ، والتى تعود بجذورها أيضًا إلى النزعة الاستعمارية التى سادت الحقبة الاليزابيثية" (Nouryeh 1991:187). قد تعود الجذور إلى أربعمائة سنة مضت، ولكن الاصرار الاستعمارى على إنتماء شكسبير إلى "الجنس الأبيض" يظل ظاهرة معاصرة.

إن تقييم آمى جرين لتعدد المراحل التاريخية التى تظهر فى الجو العام للعرض يكشف عن قدرة أكاليتيس على تجاوز الخطوط الفاصلة بين التوقعات والرغبات المختلفة لنقاد التيار السائد؛ يقول جرين :

> صور العرض الميلودراما الشكسبيرية التى ظهرت فى القرن التاسع عشر من خلال تدفق الصور الملازمة للثقافة الأمريكية فى نهايات القرن العشرين، وعلى نحو لا يمكن إلا للمخيلة المعاصرة أن تستوعبه. يكمن جمال هذا العرض فى قدرته على التواجد داخل فضاءات زمنية مسرحية ثلاثة على الأقل، وفى الوقت نفسه، وهو ما ينطوى على مفارقة...
>
> مزجت رؤية أكاليتيس اللافتة فى هذه المسرحية بين الحنين إلى الميلودراما الفيكتورية ، العاطفية ، ذات الطابع المتقادم بمفرداتها المسرحية الخاصة التى تستقيها من التكنولوچيا المتطورة.

(Green 1994:93)

إن فشل جماهير نيويورك فى استيعاب القصة وراء مسرحية *سيمبلين* يكشف- كما كان الحال مع عرض *تيمون الأثينى* الذى قدمته فرقة ريد شيفت - عن عدم تقبل هذه الجماهير للأعمال الهامشية فى مجمل أعمال شكسبير .

يترجم عدم القبول إلى رفض نقدى خاصة إذا فشل العرض فى (إعادة) التأكيد على عظمة الشاعر الكبير للجماهير، وإذا دون العرض السمة السردية التى ينطوى عليها التاريخ (والتى تبرز غياب أى ماضى "حقيقى") (أنظر Stew-art 1984:23). تكاد مسرحية *سيمبلين* أن تكون مسرحية "يعقوبية" ، ولكن معالجة أكاليتيس للأنماط المشهدية ، واللمسات الميلودرامية أضفى على العرض

طابعًا به بعض الشطط . وذلك ما أدى - ضمن أسباب أخرى - إلى الاخفاق النقدى للعرض ، واعتباره عرضًا لا ينتمى إلى شكسبير. إن المثالين الخاصين بعرض *تيمون الأثينى* لفرقة ريد شيفت، وعرض *سيمبلين* لأكاليتيس يبرزان الصعوبات الكامنة فى الابتعاد بشكل مبالغ فيه عن مركز التراث الشكسبيرى المعتمد ذاته . هناك فارق كبير بين التلاعب بمسرحية *الملك لير* ، وإحياء واحد من النصوص الشكسبيرية التى لم تقدم كثيرًا على خشبة المسرح.

هناك مشابهة بين وصف أندريا نوربيه لما ينطوى عليه عرض *سيمبلين* من كشف عن التحيز الاجتماعى المتجذر فى أفكار النزعة الاستعمارية، ومجموعة الاهتمامات التى تطرحها العروض الحديثة لعرض *الخائن* لمؤلفيه ميدلتون، وراولى. إن عملية إحياء هذا النص على المسرح القومى الملكى (نوربيبه ١٩٨٨) تعيد وضعه فى مستعمرة أسبانية للعبيد فى القرن التاسع عشر ، حيث نجد الشخصيات الارستقراطية تتبدى فى صورة المستعمرين البيض، بينما تقتصر طبقة الخدم (ومنها شخصية دى فلوريس على وجه الخصوص) على الرعايا السود.

تجسد شخصية دى فلوريس - التى تمثل "القناع الأسود" فى المسرحية- تلك السمات بشكل أكثر حرفية، حيث يرسم على وجهه الرسوم الخاصة بعملية التضحية بثقافة أخرى غرائبية. أضاف المخرج ريتشارد آير Eyre إلى نص يباهى أصلاً بالمحرمات فكرة التمازج بين الأجناس كما لو كان تهذيب ومعاقبة بياتريس- چوانا يتطلب شرعية أكثر من الحقائق الخاصة بجنوستها، ومفهومها عن الممارسة الجنسية. تباينت المراجعات الصحفية التى كتبت عن هذا العرض

بشكل واضح ، لكن واحدًا من هـذه المراجعات يهمنا أهتمامًا خاصًا هنا . يقـول مـايكل كوفنى : "لا يطور چورچ هـاريس شـخصـية دى فلوريس بحيث يصبح أكثر اغواءً أو فسوقًا من شخصية كاليبان بملامـحه التقليدية ، ورغبته فى الاعتداء على ابنة سيده" (1988:860). سـأناقش فى الفصل القادم الانجذاب الامبـريالى إلى شخصية كاليبان، ولكن الأقوال السابقة تبدو مثالاً سـاطعًا على قراءة تنطوى علي تمييـز عنصرى ، وهـذه القراءة لا تنسحب فقط على النصوص ذاتهـا، ولكنها تنسحب أيضًا عل الأجسـاد التى تسكن تلك النصوص . على نحـو مشـابه نجد أن العـرض الأول الذى قـدمت به فـرقـة المسـرح الصـينى البـريطانى نفسـهـا (وكـان واحدًا من عرضين لمسرحية *الخائن* قدم فى لندن فى يناير ١٩٩١، وقدم فى هذه المناسـبة فى إطـار من عـائلة كـبيـرة ذات تركيـبـة تـراثية، وتملك مطعمًـا صينيًـا معـاصرًا) قد جعل أحد الصحفيين يصف شـخصـيـة دى فلوريس بذلك "الآسيوى النـحـيـف" (Rutherford 1991:66) . وعلى اعـتـبـار أن أفـراد طاقم المـمـثلين الآسيوين قد دمغوا شفريًا coded "بالآخـر" وذلك بالنسبـة لنظرة الرجل الأبيض المهيمن، فإن ذلك قد يكون سببًا وراء المبالغة فى الملامح الجسـدية لشخصيـة د .فلوريس التى تجعله مختلفًا، وذلك من خلال جعل وجهه ملىء بالندوب الكثيرة.

يحتفظ عـرض *الرجل الدميم* (١٩٩٣) الذى يقـدمه براد فـريزر Fraser بقدر ضئيل من الحبكة الفعلية الخاصـة بمسـرحية *الخائن*، ومن ثم يحيد بدرجة أكبر عن النص المصـدر، وإن كـان لازال يمت بصلة بخطابات النزعـة الاسـتـعـمـارية. حقيقة الأمر أن فريزر لا يحتفظ إلا بأكثر الملامح حسية فى هذه المسرحية مثل جـرعة الدواء السـحـرية التى تـختـبـر العذرية، و"خدعـة الفـراش" (حين تتـسلل

الخادمة إلى فراش الزوجية لتحل محل سيدتها يوم زفافها) ووجود الشبح المنتقم[١٠]، رغم ذلك فإن ما يهم فريزر هو أن ينقل إلى منطقة بريرى كندا أنواع المكائد التى كانت تحيكها شخصيات منحطة وبائسة، والتى كانت تسم دراما أوائل القرن السابع عشر. يتيح الإطار العام للعرض – وهو عبارة عن مزرعة خارج المدينة- ترجمة خاصة مَن الوجهة الثقافية لما يصفه نيكولاس بروك فى حديثه عن بياتريس فى مسرحية ميدلتون وراولى "بعالم خاص ومحدد المعالم للغاية" (1979:72) . إن غرض فريزر هنا هو إبراز الأخلاقيات اليعقوبية فى مجتمعه هو : يرى أحد النقاد أن ذلك يتحقق من خلال إبتداع "بواعث دالة" تكمن خلف تصرفات الشخصيتين المحوريتين وهما ڤيرونيكا، وفوريست (والشخصية الثانية هى الصيغة الحالية لشخصية دى فلوريس الذى يحمل ضغينة فى ملامحه الجسدية من خلال ندبة كبيرة تشوه وجهه). ويري ناقد آخر أن الرعب غير الطبيعى الذى تهجس به هاتان الشخصيتان إنما هو نتيجة لكبت أو ايذاء تعرض له على أيدى الآخرين ... وهنا تكمن التيمة المحورية التى يطرحها فريزر ، وهى التيمة الأقرب إلى قلبه ، ألا وهى الإيقاع المتسارع الذى ينتقل به الإيذاء من علاقة إلى أخرى ، أو من جيل إلى الجيل التالى " (Potter 1993:152) .

قد يكون ذلك هو الهدف وراء مسرحية فريزر، ولكن الهدف فى العرض لا يتجلى سوى من خلال الكشف عن الخيانة الجنسية، والمحرمات، والتى تقود جميعًا – على نحو حتمى – إلى القتل ، والانتقام ، والموت. فى أحد المشاهد نجد فوريست (الذى يوافق على قتل خطيب ڤيرونيكا فى مقابل عذريتها) وهو ينفذ عملية القتل التى كان قد وعد بها ، ويضاجع أخى القتيل، ويبدأ فى فصل أجزاء

الجثة بمنشار، وذلك حتى تقاطعه ڤيرونيكا التى تدفع ثمن جريمة القتل (أى عذريتها) بعد مشهد غواية مثير. قد يكون هذا التسارع فى دائرة الجنس والعنف راجعًا إلى تسارع حلقة الإهانة والإيذاء. فى عالم "الواقع" أثبتت الدراسات النفسية تكرار أنماط الإيذاء ، لكن فى العالم الذى تجسده مسرحية فريز نفتقر إلى عمق الشخصية ، تلك الشخصية التى يمكن أن تتساءل حول طقوس العنف والجنس التى يتم أداؤها. عوضًا عن ذلك لا نجد سوى غواية الصياغة التعبيرية القوية، ومثلها مثل أفلام ديڤيد لينش وسابقاتها من المسرحيات اليعقوبية، نجد أن مسرحية فريزر تحبذ "الحسى على المنطقى" (Mckinney 1991:1.558). إن الشطط الملازم للنمط اليعقوبى غاوٍ مثل شخصية فوريست: إنه شطط دميم، ولكن لا يقاوم- على الأقل هذا ما يودنا فريزر أن نصدقه. إن مسرحية *الرجل الدميم* لا تكاد تنشغل إلا بالشر متجسدًا فى صورة، وهو ما يؤكد قراءة جيمسون لفيلم لينتش الذى يحمل عنوان *القطيفة الزرقاء* (1989b:534 ff).

ما يلفت نظرنا أيضًا فى نص فريزر هو استخدامه للأسلوب اليعقوبى لمسرحة الرغبة الإيروطيقية المثلية. إن كان خط الحبكة الدرامية يضع شخصية الوارثة الثرية، والعذراء فى مركز المسرحية، فإن الفعل الدرامى فى النص ينشغل أساسًا بالرجال الأربعة : فوريست، واكر، وكول (وهو الرجل الذى ترغبه ڤيرونيكا على ما يبدو، والذى يتسم بالنهم الجنسى)، وليزلى (وهو أخى آكر، والذى كان يومًا عشيق كول ، وهو الآن عشيق فوريست). يرى چوناثان دوليمور أنه فى الدراما اليعقوبية

تستدعى الهوية الذكورية إقرارًا من هوية ذكورية أخرى. فى الوقت ذاته فإننا إذا تأملنا نسقًا يضم جنسين مختلفين سنجد أن هناك ميلاً إلى الفصل العميق بين التوحد والرغبة، خصوصًا اذا ما تعلق الأمر بالرجال. وهكذا نجد أن الرجل مطالب بالتوحد مع رجال آخرين ، ولكن ليس مسموحًا له بالرغبة فيهم؛ أى أن التوحد مع هوية أخرى لابد و أن يحول دون *الرغبة* فى هذه الهوية .

(1991:305)

تلغى مسرحية فريزر هذا الفصل، وتصر على حضور الرغبة فى أية عملية توحد . واقع الحال أن الدوافع الإيروطيقية المثلية التى ينطوى عليها التوحد مع الهوية الذكورية مدونة فى التوجيهات التى وضعها فريزر للعرض. إلا أن ليزلى فى نهاية المسرحية ينتقم لمقتل أخيه . وعلى الرغم مما يبدو على ليزلى من أنه أضعف شخصيات المسرحية، إلا أنه يحصل على القوة على إثر الظلم الذى يقع على عائلته ، فهو أولاً يطلق النار على فيرونيكا، ثم يقوم بعملية تعذيب طقسى بطىء لفوريست :

يتحرك ليزلى فى اتجاه فوريست . يضىء الشعلة، ويعقم البلطة.

فوريست : لا تفعل . أرجوك .

يركل ليزلى قدمى فوريست ، ويباعد بينهما . فوريست يصرخ متألمًا .

ليزلى : سيؤلم ذلك كثيرًا . لكنى أودك أن تهدأ تمامًا.

فوريست : لا

يقبض ليزلى على البلطة بيديه

ليزلى : اهدأ تمامًا ، تمامًا .

آكر (شبحه) الانتقام !

يرفع ليزلى البلطة فجأة فى اتجاه رأسه، تم يصوبها مباشرة

إلى رجل فوريست . تتحول الاضاءة فجأة إلى السواد .

(Fraser 1993:149)

تشكل السلسلة الأخيرة من عمليات القتل نهاية وحشية، ولكنها على الرغم مما تبديه من نوايا أخرى وراءها إلا أنها تؤكد فى اعتقادى على عقد المشاهدة المبرم بين العرض والمتفرج، والذى يقر العلاقة بين الجنسين : إن كل حوادث القتل (بما فى ذلك مقتل الخادمة، والأم، وڤيرونيكًا ، وآكر ، وفوريست) تمثل فى نهاية الأمر عقوبات على فعل تمرد جنسى. إن ليزلى الذى قام بالكثير من عمليات الانتقام تلك قد لبى طلب أخيه ، ولكنه يكاد يوقن أنه سيجد نفسه خاضعًا لعقوبة القانون . الرجل الوحيد الحر (الذى ينجو من ذلك حرفيًا فى نهاية السرحية) هو كول ، ذلك الرجل المتأنق والبارز الذى يرث ثروة ڤيرونيكا، وتؤكد المسرحية فى النهاية علي علاقته بالجنس الآخر. ويبدو أن نص فريزر على ما فيه من استعراض يعقوبى الطابع للعنف والرغبة ، إلا أنه لا يتجاوز فى النهاية مجرد إعادة طرح العلاقة بين الجنسين بشكلها الإجبارى، وهو لا يطرح ذلك من خلال رؤية نقدية تحليلية ، ولكنه يفعل ذلك لطمأنة مرتادى مسرح التيار السائد الذين يعبرون عن استمتاعهم بصور الانحراف، كما يتقبلون أيضًا العقوبة الضرورية التى تُنزل بالانحراف ذاته من خلال شروط النص.

إن هذه العروض كلها تقارب وتعالج- بدرجات متفاوتة- النص اليعقوبى بوصفه نصًا طريفًا . الأهم من ذلك أنها تعالج هذه النصوص لأنها نصوص

طريقة غريبة ستجد رواجًا، حتى لوحذر النقاد الصحفيون منها . وفى معظم الحالات يضاف إلى طرافة العرض وجدته رواج ما هو يعقوبي بوصفه دالاً يعبر عن العنف السيكوباتى، والمشاعر المنحرفة.وبعيدًا عن هذه الدلالة، فإن العرض اليعقوبى يحقق قصده بأن يجعل الجمهور يرى صورة الماضى فى الحاضر، وأن يرى المشابهة بين هذا الماضى، وعالمنا، وأن يثرى رغباته النفسية التى تتخذ من الماضى نفسه موضوعًا لها. بخلاف الأصالة المثالية والسلطة التى تتمتع بها نصوص شكسبير (العظيمة)، فإن هذه العروض التى تحيى النصوص اليعقوبية تحيل إلى ماضٍ أقل كمالاً ، وإن كان ماض يساعدنا على إضفاء الشرعية على حاضرنا الذى يعتريه النقص. إن الوظيفة التى يؤديها هذا التحديد لهذا الماضى هو الإحالة إلى تاريخ متصل، متكرر لا نملك شيئًا إزاء حتميته سوى قبولها .

لكن إن كانت محاولات استلهام الطابع اليعقوبى لا توجد إلا على مستوى المشابهة، فإن هذه المحاولات يمكن أن تمسرح على نحوٍ يحمل قدرًا أكبر من المساءلة . تقول چيليان بير فى تحليلها لعملية قراءة الماضى : "ليست القراءة الراديكالية تلك القراءة التى تتمثل نصوص قديمة لصالح اهتماماتنا الخاصة ، ولكنها نشاط يختبر قناعاتنا، وينزع عنها طبيعتها المألوفة، وذلك فى ضوء اللغة ، والرغبات الغريبة التى تنطوى عليها كتابة الماضى" (1989b:80) . إن النصوص التى نطرحها للنقاش فيما يلي تجسد بشكل دقيق النشاط الخاص بالقراءة الراديكالية، والذى ينزع الألفة عن رغباتنا ، وعن تبرماتنا فى الحاضر.

سياسية متمردة ، ورغبة خطرة :

النمط اليعقوبى المعاصر

> سأسألها مرة أخري ، وإن أبت على أن أطعنها، وسأقول إن المعتدى فعلها. لذا سأحول هذه المهزلة إلى مأساة، وأفوز بالتعاطف لا الإزدراء. سأكون ذلك الراثى الأسود الذى ينتحب على أوروبا كلها ، وسوف تفسر كل القسوة فى المستقبل ، ويزول الغموض الذى يكتنف أسبابها بالألم .

الدوق فى مسرحية النساء يتحاشين النساء

لباركر و ميدلتون 1986:34

> يفضى التعدى إلى عالم ساطع بين ، ومتحقق برسوخ، عالم يخلو من الظل أو الغيم، ويخلو من تلك "اللا" no الأفعوانية التى تلقم الثمار، وتعين التناقضات الجوهرية.

(Foucault 1977:37)

أود فى هذا القسم أن أعرِّج ثانية على التصنيفات الفرعية للدراما العقوبية، ألا وهى كوميديا المدينة، ومأساة الانتقام . على الرغم من اختلاف النسب فى هذين النوعين (وتباين المنهج بشكل واضح) إلا أن فى كليهما تداخلاً وثيقًا لا تخطئه عين بين السياسة والجنس، وهو ما قد نراه علامة على زمننا أيضًا . تقدم جرنيرولد الوصف التالى لهذين النوعين الفرعيين ، وذلك فى سياق المجازات الاجتماعية التى تجعل لهذين النوعين قبول معاصر :

> يتمثل المجاز الاجتماعى الخاص بكوميديا المدينة فى تمثيل هذا النوع الفنى للاهتمامات الجمعية المتعلقة بالتغير الاقتصادى، والحراك الاجتماعى ، والاستقرار الاجتماعى. أما بالنسبة لمأساة الانتقام، فالمجاز الاجتماعى يعبر عن القلق الجمعي المتعلق بقدرة الحكومة المركزية على إحلال كل من النظام والعدالة. عندما تطرح هذه الاهتمامات على أولئك الذين يملكون من القدرة ما يمكنهم من اتخاذ قرارات إحيائية، وما يمكنهم من التأثير فى مديرى الفرق، والجمهور ، فإن النوع الفنى الذى يعبر عنهم يكتسب بروزًا متجددًا ، وتتزايد فرص إحيائه.

(1986:208)

إن كانت عملية إحياء أى من هذين النوعين الفنيين أكثر تعقيدًا مما توحى النتيجة التى تصل إليها جريزولد (وإن كان ما تقوله هو جزء من هذه العملية بالتأكيد) فإن كل من هذين النوعين يطرح تصوره الخاص جدًا، والمتمرد، فيما يتعلق بالنسق العام للتعدى باعتبارهما جزء منه . يرتبط قبول هذين النوعين فى الوقت الحاضر فى تعيينهما للراهن بوصفه زمن أزمة. إن تعيين الظواهر بوصفها أزمة- كما يقول دوليمور - يتمخض عن إبراز التناقضات التى "تتسم بقدرة خاصة على الكشف" :

> تعلمنا التناقضات أنه مهما كان نجاح السلطة فى استراتيجياتها القمعية ، يبقى هناك شىء لا تستطيع السلطة السيطرة عليه ، وذلك ليس فقط فى موضوعات السلطة، ولكن فى مشروعها، وفى منطقها فى التفكير ، بل وحتى فى أصلها. موجز القول إن التغيير والمناوئة والكفاح أمور تصبح ممكنة جزئيًا بفعل وجود التناقضات.

(1991:88)

تسمح الصيغة "اليعقوبية" بوجود فضاء تتجسد فيه النوازع الحنينية المتناقضة على نحوٍ تقويضى، وأحيانًا من خلال نمط تحريرى.

فى هذا السياق يمكن النظر إلى الكوميديا بوصفها نوعًا فنيًا يتطلب تجسيد التناقض ، وسنجد أن المسرحيتين المعاصرتين اللتين تنتميان إلى نوع"كوميديا المدنية، واللتين نناقشهما هنا يجسدان أفكار المناوئة، والكفاح بوصفهما تعبيرًا عن رغبة مؤلفيهما فى التعبير. يعالج كل من بارى كيفى فى مسرحيته *عالم مجنون يا سادتى*؛ وبيتر جريناواى فى فيلمه *الطباخ ، واللص، وزوجته، وعشيقها* بشكل بالغ التحديد المجتمع المحلى ذى الطابع السياسى الخاص بلندن، وإن كانا يفعلان ذلك حسبما أظن فى إطار فهمهما للسلطة التى تمثلها لندن ليس فقط على المستوى القومى، ولكن على المستوى الدولى أيضًا . قدمت مسرحية كيفى أصلاً عام ١٩٧٧ ، وأعيد تقديمها مرة أخرى فى العقد التالى (مع بعض التغييرات الثانوية). يصف كيفى فى مقدمته للمسرحية فكرة ويليام جاسكيل Gaskill عن "انجاز مسرحية يعقوبية حديثة، شبيهة بكوميديا المدينة التى كان ليكتبها توماس ميدلتون لو كان على قيد الحياة. لقد طلب منى كل من جاسكيل وفرقة مسرح چوينت ستوك كتابة هذه المسرحية" (1977:1). ومن خلال استخدام منهجيات الابداع الجماعى قضى كيفى والفرقة التى كلفته بكتابة النص ثلاثة أسابيع فى ورشة عمل ، وذلك لصياغة الشخصيات ، والقيام بتدريبات على ألعاب السحر العملية واللفظية .

يتركز القبول الذى تحرزه مسرحية *عالم مجنون ياسادتى* لكيفى- مثل سابقاتها من المسرحيات اليعقوبية الرائدة- فى المهارات والجاذبية التى تتمتع بها

شخصيات السحرة (والتى تمثل من نواح عدة الشخصيات الكوميدية الموازية لشخصية مثل فوريست فى مسرحية براد فريزر) . أعادت الرؤية المعاصرة للمسرحية صياغة الحبكة الأساسية التى تقوم على فعل درامى مزدوج والتي نجدها فى نص ميدلتون، وأضفت بعض التعقيد عليها، كما أن صراع الأجيال الذى يحمل طابع النموذج الأصلى archetypal (فنجد فولى ويت يحتال على عمه السيد باونتيوس بروجريس) ومشهد الغواية (والذى يعرف فى المسرحية باسم مؤمراة "المواطن" التى يتورط فيها ماخور بينيتنت، والعشيقة هاريبرين) كلها تؤدى إلى إضفاء التعقيد على العلاقات الاجتماعية فى اللحظة التاريخية الحاضرة. تستثمر فكرة الصراع بين الأجيال فى علاقة الأب/الابنة (اللذان تصفهما قائمة الشخصيات بالسيد هوراس كلوتون، وجيه من وجهاء المدينة، وچانيت كلوتون ، وهى صديقة للفقراء والمحتاجين).

يمثل هوراس الذى يحمل لقب سير بعد ذلك تمثيلاً كرتونيًا لكل الشطط والتطرف الذى نجده فى النسق الاقتصادى والاجتماعى الخاص باليمين الجديد. أما چانيت الذى يشير إليها والدها باسم مدام ماو فنجدها مصلحة ملتهبة بالحماس على طريقة المحسنات من النساء فى العصر الڤيكتورى فى بريطانيا . لا يكمن مصدر الإشكال فى علاقتهما فى ثروة أبيها فى حد ذاتها، وإنما فى الثروة باعتبارها أداة للسلطة. علي الرغم من سخف التصرفات التى يقوم بها كلوتون، إلا أن هذه التصرفات تؤثر بشكل كبير فى حياة أولئك البشر الذين تسعى چانيت إلى حل أزماتهم .

وهكذا لا يمثل الصراع بين الأجيال سوى أداة درامية يوظفها الكاتب المسرحى بغية معالجة قضيته الأساسية، وهى الممارسات القهرية للسلطة الحاكمة المهيمنة. هنا يؤكد كيفى على أنه " أكثر اهتمامًا بتأثيرات القرارات السياسية على الناس من اتخاذ أصحاب السلطة لقرارات سياسية (Itzin 1980:244). إن الخصوم الأساسيين لكلوتون فى المسرحية هم عائلة من الطبقة العاملة تحمل طابع النموذج الأصلى، وهى عائلة سبرايتلى التى تسكن منطقة هاكنى، والذين يؤدون بشكل جماعى الخدع ، وألعاب التخفى على طريقة فولى ويت . إن الفكرة التى تسود المسرحية هى الصراع بين الطبقات ، وليس الصراع بين العائلات ، ويشير كيفى إلى الصعوبات التى تكتنف الممارسة الاجتماعية فى الوقت المعاصر حيث نجد أنفسنا فى موضع تحدٍ لعدو غير منظور، ولكنه مع ذلك يبذل جل جهده للتحكم فى حياة الآخرين. يرجع الفعل الكوميدى فى المسرحية إلى ما فى جعبة عائلة سبرايتلى من قدرة على حياكة المؤمرات التى من شأنهما أن تنزع السلطة من يد كلوتون المتطلع إلى السلطة ، كما أن قوتهم تتجاوز مجرد قدرتهم على أداء الألعاب المهارية علي طريقة شخصية فولى ويت في مسرحية ميدلتون. فضلاً عن ذلك فإن ذروة أفعال التعدى التى تتجلى فى تعرية العائلة تنطوى على تبعات أكثر تأثيرًا وإيلامًا من مجرد شعور فولى ويت بالحرج بعد اكتشافه أنه تزوج من العاهرة التى كان يضاجعها عمه.

تتمركز مسرحية كيفى – مثلها مثل النص المصدر الذى ينتمى إلى القرن السابع عشر– حول فكرة التعاقد الاقتصادى. تتحول المؤامرات التى تحيكها المؤسسات (مثل نزع الأصول، و "التبرعات الخيرية"، وغيرها) إلى خدع وألعاب

تشكل حبكة كوميدية. إن التأثير الذى تحدثه هذه الإشارة العابرة- ولكن المستمرة بعد ذلك- إلى المكاسب التجارية الناتجة عن الكوارث والخدع الهزلية هو توريط السلطة غير المنظورة التى تتمتع بها المؤسسات العالمية الكبيرة فى هذه الخبرات التافهة واليومية الخاصة بعائلة سبرايتلى. على الرغم من أن كلوتون (مثله مثل السير باونتيوس بروجريس) يكاد يبدو مهرجًا، إلا أن كيفى يبرز السلطة التى يحوزها والتى تمكنه من التحكم فى أى فعل أو تصرف. يتسبب "النصاب المخلص" فى عائلة سبرايتلى فى موت هارى ، ويفشل فى الحصول على نقود التأمين المتوقعة من شركة كلوتون . هناك دلائل عديدة على اعدام النصاب، ولكن الأمر ذو الدلالة أن كلوتون ينكر مسئوليته عن مشكلة تقنية، حيث ينسى هارى أن يسجل زمن وصوله إلى عمله فى حوض السفن . على النقيض من ذلك عندما يحاول كلوتون مواقعة فى سبرايتلى، و يكون هناك محاولات لاستخدام أدلة مصورة ومسجلة ضده يتم التصدى لهذه الأدلة بمهارة شديدة من جانب شخصية سييرز الحاضر دائمًا ، والذى يراقب كل شىء ببساطة شديدة فإن كلوتون يتمتع بحماية المؤسسات بينما تقف عائلة سبراتيلى فى موقف ضعيف بشكل مستمر، ويتزايد ضعفًا. وهكذا فإن كلوتون بوصفه شخصية هزلية فى المسرحية يشكل خطرًا ، ولكن هذا الخطر لا يطوله هو أبدًا. إن عائلة سبراينلى هم الضحايا الفعليين للسلطة التى يساء توظيفها ، وللقهر الاقتصادى. حتى عندما يفقد كلوتون التوصية التى كان قد حظى بها للحصول على لقب فارس، فإنه يفلح فى نهاية المسرحية فى استعادتها، كما تعاود أسهمه الصعود مرة أخرى. يعبر كلوتون فعليًا عن أرستقراطية جديدة ناشئة تأكدت سطوتها بعد أن أعادت حكومة السيدة تاتشر ألقاب الفروسية المتوارثة، وفى ظل

ممارســة عامــة ســادت العديـد من الدول الغـربيـة، وتتمـثل فى توزيع المناصب على الأتباع.

توظف مسـرحية ***عالم مجنون ياسادتى*** لميدلتـون سلسلة من ألعـاب التـخفى المذهلة، والتى تتحـقق مـن خلالـها المساعـى الكوميـدية التى يقـوم بهـا فـولى ويت. كذلك تسـتند مسرحيـة كيفـى إلـى عملية التبـاس مـشابهـة بين الهويات بغيـة الدفـع بالأحـداث الهـزليـة إلى ذروة دراميـة . عندمـا يحـدث التبـاس نتـيجـة التداخل فى بعض المؤمـرات ويتشـاور كلوتون مع الدكتـور أوفلا هيـرتى يختار الدكتور التخفى من خلال التـحدث بلكنة هندية وإعلان أن اسـمه الحقيقـى هو "تاندورى... شامى كيبـاب... بوبادوم . وأصدقـائى يدعوننى لايم بيكل" (1977:37)، المحـذوفات كمـا فى الأصل). بعـد ذلك ببضـعة مـشاهـد نرى المشرف سـبيـرز، وهو يمارس مهـاراته فى تهديد بيل سبرايتلى:

> أنا أسـتاذ التـخفى. كان لابد أن ترانى وأنا أتسلل إلى عصـابة القـتلة المثليين، والمرذولين. لقـد ارتـديت بنطلون چينز ضـيق للغـاية ، وسـوارًا ، وصـففت شـعرى . وعندمـا كنت أتسكع فى ترافلجار سكوير التقطت السير روبرت مارك، وقد ظننى صبيًا نحيفًا لا أتجاوز السادسة عشر.

(1977:46)

وفى نهـاية المسـرحيـة أيضًـا نجد سـيـيـرز وهـو يرتدى مـلابس النسـاء لحـماية كلوتون القـوى . يتخفى فـولى ويت فى نص ميدلتـون فى شخـصية عـاهـرة، وهـو مـا يمثل دالاً قـويًا على تداخل الجنس ، والجنوسـة ، والاقتصـاد . لدى سـيـيـرز أيضًـا على نحـو مشـابه بواعث اقتصـادية لارتدائه مـلابس النسـاء (تمنى الحصـول على

رهن ليبتاع لنفسه - بشكل ينطوى على مفارقة - منزل يحاكى الطابع التيودوري فى الضواحى) . عندما يسأله كلوتون عن مدى مناسبة هذا التخفى يجيبه سييرز قائلاً "اذا ارتديت ملابسى على هذا النحو فسوف يظننى أعداؤك واحدة من غوانيك" (1977:56)، وهو تعليق لا يستثير أى رفض من كلوتون .

لا يتداخل الجنس ، والجنوسة، والمال على هذا النحو فى حالة سييرز فقط. تتخفى فى سبرايتلى فى اغواءها لكلوتون على نحو يرفع ويحط من شأنها فى الوقت ذاته؛ فهى تحاكى صوت وطريقة ملبس إحدى قارئات النشرة فى اذاعة الـB.B.C ولكنها فى نفس المشهد تتحول إلى أداء رقصة من رقصات الستريبتيز.[١٢] الأمر المزعج فى مراجعة كيفى لكوميديا المدينة هو اعتماده على السخرية التى غالبًا ما تنطوى على تمييز جنسى ، وتمييز عنصرى ، والخوف من المشابه homophobic ، و هو ما تعكسه شخصيات مثل أوفلا هيرتى، وسييرز، وفى سبرايتلى على نحو غاية فى الوضوح . ونحن لا نقر بالضرورة تصرفات الشخصيات التى تبتدع وتجسد هذه النكات، ولكن من المؤكد أننا نجد متعة فيما يقومون به من تخفٍ لفظى ، وتخفٍ فى المظهر . ويبدو لى أن ذلك يؤدى إلى إزاحة الأزمة الاجتماعية التى يراها دوليمور بعدًا من أبعاد نظريات الاحتواء theories of containment ؛ يقول دوليمور:

> غالبًا ما تتضمن عملية الازاحة شيطنة demonizing الأقليات العاجزة إلي حدٍ ما ، وإن كان فصل هذه العملية عن غيرها قد يحيد بنا عن الاتجاه الصحيح . هناك بشكل مجرد ثلاثة سبل على الأقل يقوم السائد the dominant بموجبها بتعيين التابع the subordinate (أو الشارد) بوصفه "آخر"

> يحمل تهديدًا. يتجلى السبيل الأول فى إحساس السائد بالخوف المرضى paranoid تجاه التابع : ذلك أن التهديد هنا أمر متخيل ليس إلا ، والتابع فى واقع الأمر عاجز نسبيًا وغير قادر على التهديد . يتمثل السبيل الثانى فى تقويض السائد للتابع ، وذلك عندما يصبح التهديد خطرًا بالفعل أو بالإمكان . أما السبيل الثالث فيتمثل فى ازاحة الأزمة وترحيلها إلى ذلك الشارد. ‹من الناحية العملية نجد أن بعض هذه السبل يتجاوز أحدها مع الآخر.
>
> *(1991:89-90)*

ينطبق هذا النسق انطباقًا تامًا على الآلية الدينامية التى تقوم عليها رؤية كيفى لكوميديا المدينة. إن "السبل الثلاثة" التى يشير إليها دوليمور تتجاور فى هذه المسرحية لتنتج سخرية تقوم على شيطنة هويات معينة تحوز قدرًا أقل من السلطة ، وذلك فى إطار تعبير هذه السخرية ذاتها عن السلطة بوصفها نتاجًا للاختلاف الطبقى. تكشف مسرحية كيفى عن التزام بالقضايا والاهتمامات المتعلقة بأولئك الذين يفتقرون إلى ملكية، ولكن المسرحية على مايبدو لا تدرك تواطؤها مع القيم الامبريالية التى تحتوى (هذا إن لم يكن تمحو) صور التعبير الأخرى عن الآخرية alterity.

تتأسس السخرية الكوميدية فى مسرحية عالم مجنون ياسادتى لميدلتون على ما يصفه أحد المحررين بالقول "الأخلاقيات الحماسية بل والتقليدية" والتى تعبر عنها شخصية بيينتت بروذيل (Henning 1965:xiii) . أما فى مسرحية كيفى فيغيب عنها أية محاولة لتقديم قراءة أخلاقية ، أو تحدٍ جاد ، وهو ما يميز اتخاذ مسافة نقدية من الماضى الذى تتناوله الحبكة. ولعل هذا الغياب يتجلى

بشكل غاية فى الوضوح فى محاولات خصم ثالث للبطل فى المسرحية، وهو السيد فوكس القادم من عالم صحافة التابلويد .

إن فوكس بوصفه ممثلاً للإعلام السائد يعتبر شخصية معاصرة على نحو بالغ الوضوح ، ويعبر - على الأقل جزئيًا - عن رفض كيفى لاستراتيچيات التغطية الإعلامية، فضلاً عن نفوره البالغ من الجماهير التى لازالت تستهلك هذه المادة الإعلامية بنهم كبير. ويشير ذلك ضمنيًا إلى حنين إلى حقيقة أخلاقية موضوعية، حتى لو كانت قسرية الطابع. يختلف فوكس تمامًا عن آل سبرايتلى بأحاديثهم الرنانة ؛ فهو شخص محترف فى بحثه عن الخبر الذى من شأنه أن يقوض سلطة كلوتون . وبأداء ماكر خداع يقوم فوكس ٠وهو اسم علي مسمى) باغواء وتوريط ضحيته . ويبدو أن فوكس بسبب حرفته هو الأكثر قدرة وتأهيلاً على تعرية تصرفات كلوتون الخادعة سواء الشخصية منها ، أو التى تتصل بمعاملاته المؤسسية. رغم ذلك فإن المشهد الأخير يظهر لنا فوكس ، وقد تدجن مثله فى ذلك مثل شخصية فولى ويت ، وبهذا الاخفاق تختتم مسرحية كيفى:

فوكس : لقد كتبته ، خبر لن يماثله خبر فى هذا العقد. إلا أن صاحب الجريدة قضى على الخبر ، وقال أنه يعتقد أنه سوف يكون محرجًا للغاية للملكة . إنه يسعى للحصول على لقب فارس كما ترى . لقد كان الخبر مصاغًا صياغة جيدة ، ولكنه تخلص من النسخة التى لديه ، كما تخلص من الصور الفوتوغرافية ، والنيجاتيف . آه ، لقد ظننت أننى قد فضحت كلوتون . ربما يحدث ذلك عندما يخوض الانتخابات الفرعية . لقد قبلوا ترشيحه الأسبوع الماضى .

يبــرز فـوكــس باقــة زهــور تحــت هــذه الشـجـرة ترقــد
الجدة سبرايتلى

ماتت بعد أن احتفلت بيوبيلها الفضى

حاولت أن تلحق بطبقة فاقتها

لكن الدود الآن ينخر فى عجيزتها *

(1977:94)

إن عجز فوكس عن نشر الخبر يظهر جليًا حقيقية مفادها أن هجومه على تراتبية المؤسسات من موقعه داخل إحدى هذه المؤسسات كان أمرًا ساذجًا. إن وظيفته ككاتب عمود اجتماعيات gossip columnist يجعله (مثل سييرز) مجرد مطية للصوت الرسمى للأيديولوچيا السائدة . أى أن فوكس لم يكن ليستطع أن يهزم كلوتون ، فى الوقت الذى يعمل فيه في نطاق سلطته .

لا تنتهى المسرحية بحدوث تحقق للذات لدى فوكس. يتخيل فوكس أيضًا لحظة مستقبلية (الانتخابات الفرعية القادمة) يعبر عنها بواحدة من ألاعيبه . إن استخدامه لأبيات شعرية يتبع كل سطرين فيها قافية واحدة rhyming couplets يتذكر بها الجدة سبرايتلى يذكرنا بمواضعات المسرحيات اليعقوبية فيما يتعلق بشكل الخاتمة ، لكن القافية الركيكة فى هذه الأبيات تشير إلى زيف هذه الخاتمة ذاتها . ويحاول كيفى بهذه الخاتمة أن يوحى لنا ليس فقط بأن فوكس قد أدرك بعضًا من سذاجته، ولكنه يكشف لنا أيضًا عن قدرة كافة

---

* السطور مقفاة فى الأصل [المترجم]

الأطراف فى المسرحية على التكيف، والتأقلم مع الأوضاع، وبذلك يجعلنا نتوقع إمكانية حدوث بعض الخدع الأخرى فى المستقبل .

وهكذا نجد أمامنا نصًا يعقوبيًا يعاد تدويره recyled ليس فقط بغرض التعليق على وضع المجتمع اليوم ، وإنما لاختيار الحدود التى يتحرك داخلها التعدى بحثًا عن لحظة فى المستقبل يكون للتمرد فيها حضور فاعل . يقول فوكو:

> يعتمد الحد والتعدى أحدهما على الآخر فى ضؤ ما لكل منهما من كينونة ذات أبعاد محددة : لا يمكن أن يكون للحد limit وجود إذا كان غير قابل للعبور بشكل مطلق ، وكذلك يصبح التعدى عديم الجدوى إذا عبر حدًا هو مجرد أوهام وظلال...
>
> ليست علاقة التعدى بالحد إذًا كعلاقة الأسود بالأبيض، أو المحظور بالمسموح، أو الخارج بالداخل، أو كعلاقة المساحة المفتوحة فى مبنى بما تضمه داخلها من فضاءات. وإنما تتخذ العلاقة بينهما الشكل الحلزونى الذى يصعب على أى فعل أن يخترقه أو يقلصه.

(1977:34-35)

إن توظيف كيفى لكوميديا المدينة ليجسد من خلالها هذا التعاضد بين الحد والتعدى لا يوحى بأن الحد "غير قابل للعبور" وانما يوحى بأن الحد يشجع التعدى – بل ويستهلم وجوده منه – وذلك من خلال تأكيده (أى الحد) لرسوخه وثباته . من بين كل الخدع التى توظف فى عرض *عالم مجنون يا سادتى* تتمثل الخدعة الأكبر في الأمان الذى تتمتع به السلطة ، والذى يتعرض للمناوئه من جانب الامتيازات ، وإن كان هذا الأمان هو في نهاية الأمر نتاج لفعل التعدى.

هناك محاولة أخرى أحداث ، ولعلها أكثر نجاحًا تعاملت مع استراتيچيات كوميديا المدينة، وهى فيلم بيتر جريناواى الذى يحمل عنوان *الطباخ ، واللص ، وزوجته ، وعشيقها* (١٩٩٠) . يتسم المشهد الافتتاحى فى الفيلم بطابع ميتامسرحى مذهل حيث يرفع الستار ليكشف عن أجهزة الصوت فى الفيلم ، وهذه الايماءة إنما تستدعى إلى الذهن بداية فيلم *هنرى الخامس* الذى مثله لورانس أوليفييه وقت الحرب ، وهو ما يشكل مقابسة pastiche مع فيلم جريناواى. وتشكل أجهزة الصوت تلك التى تظهر فوق الخشبية الملامح الصوتية للشارع المحيط بالمطعم الذى يدور داخله الفعل الدرامى الخاص بالفيلم ، وتحول هذه البداية بيننا وبين قراءة الفيلم قراءة واقعية، وإنما يغوينا نص جريناواى بقراءة تميل إلى الطابع الأليجورى . تقوم القصة علي شخصية رجل العصابات الفظ آلبرت سبيكا (ويشير النقاد لى أن اسمه يتضمن تحويرًا ساخرًا للفظة aspic، وهى خلاصة المرق ، وهى لها دلالة فيم يتعلق بمصيره النهائى) الذى يعد نفسه ليصبح خبيرًا فى الطعام والشراب، ومن ثم يصطحب زوجته (التى طالت معاناتها معه) كل ليلة إلي مطعم فرنسى راقٍ . يلفت نظر چورچينا – وهى زوجة آلبرت – أحد الذين يتناولون العشاء فى المطعم (وكان وحده) ، وتمارس معه الجنس في الحمام الخاص بالسيدات فى المطعم . وهكذا يبدأ الاثنان علاقة ملتهبة ، غالبًا ما تكتمل أبعادها فى إحدى غرف التخزين بالمطعم ، وذلك أثناء العشاء . يكتشف آلبرت فى النهاية خيانة زوجته ، ويسعى إلى الانتقام. إن كانت حبكة الفيلم توحى لنا بفكرة الانتقام، فإن المزاج العام للفيلم تغلب عليه

السخرية اللاذعة- وهو طابع يتميز به الكثير من كوميديا المدينة اليعقوبية الطابع. كذلك فإن الشخصيات لا ترتسم ملامحها على نحو مكتمل - مثل نظيراتها اليعقوبية- ولكنها تلعب دورًا وظيفيًا واضحًا فى محاولة جريناواى توصيف "وضع انجلترا" يصف أحد الصحفيين ذلك بالقول "لا يملك أى من هذه الشخصيات حياة داخلية : إنهم ممثلون يقومون بأداء راقص صممه جريناواى بدقة وتفصيل" (Quart1990:45). (١٣)

جعل جريناواى أغلب فيلمه يبدو متأثرًا بالمسرحيات اليعقوبية خصوصًا چون فورد ومسرحيته *وأسفاه إنها عاهرة* (والتى تم إحياؤها مرتين علي المسرح عام ١٩٨٨ وقت أن كان فيلم جريناواى فى طور الإنتاج - أحد هذين العرضين هو ذاك الذى أخرجه آلان آكبورن للمسرح القومى الملكى ، والثانى أخرجه فيليب براوز على مسرح جلاسجو سيتيزنس). (١٤) إلا أن استلهام حريناواى لمسرحية فورد لا يشكل عذرًا مقبولاً لدى الجمهور فيما يتعلق بما ينطوى عليه الفيلم من شطط :

> أشار جريناواى إلى الدراما اليعقوبية، وعلى وجه الخصوص مسرحية وأسفاه ، إنها عاهرة بوصفها النموذج الذى يجتذبه فى هجومه علي مناطق المحرمات المتعلقة بالممارسة الحسية، والجسدانية، وقد انطلى ذلك علي معظم الصحفيين كما لو كان استحضار الكتابة اليعقوبية يشكل تكأة كافية يستند إليها فيلم الطباخ، واللص، وزوجته وعشيقها. ولكن إذا كان لنا أن نحاول تفسير الفيلم فى هذا الإطار لوجدنا أسئلة عسيرة بحاجة إلى جواب فيما يتعلق بالشخصية ، والدافع، والتركيب النفسى.

(Combs 1989:323) (١٥)

لعل هذا الناقد ريتشارد كومبز ليس على دراية كافية بالنقد المتخصص فى الدراما اليعقوبية الذى يميل إلى طرح الأسئلة العسيرة ذاتها لكى يبرز المسافة الفاصلة بين هذه الدراما ، والدراما الشكسبيرية القياسية، ومن ثم يبرز دونية الدراما اليعقوبية .

هناك نقاد آخرون أبدوا استعدادًا أكبر لتقبل تلك العلاقة بين فيلم جريناواى والدراما اليعقوبية ، وإن كانوا لا يحتفون بالضرورة بهذه العلاقة . يكتب ديفيد إديلستاين قائلاً:

> يرى من سبقونى بالكتابة أن جريناواى يستلهم المآسى اليعقوبية بدمويتها وصخبها، مثلما نجد فى مسرحية فورد التى تحمل عنوان "وأسفاه، إنها عاهرة" - وهى مسرحية تعرض لأفراد يتعملقون كالوحوش فيتمردون على قوانين الكون الأخلاقية، فيتلقون أبشع عقوبة .
>
> عندما أقرأ هذه المشابهة لا يسعنى سوى الضحك. ربما قدم اليعقوبيون أعمالاً تحاكى شكسبير والاليزابيثين على نحو ساخر جسور، إلا أن مسرحياتهم تصيبك بالايذاء وأبطالهم مصابون بالخبل . إن سبيكا ليس سوى ثرثارًا ساديًا ، وإن كان لا يتوقف عن الصراخ فى المسرحية ، إلا أنه لا يترك لنا سطرًا واحدًا يبقى فى ذاكرتنا . حقق الفيلم فى انجلترا نجاحًا غامضًا ، واعتبر هجاءًا ساخرًا للقذارة التى سادت حكم تاتشر.

(1990:23)

على نحو مشابه يعلق ويليام فان ويرت على الأحداث الآنية المختلفة التى يتناولها نص جريناواى قائلاً : "الملمح الانجليزى فى هذا الفيلم يتمثل فى المآسى اليعقوبية التى تقوم على الانتقام ، وانجلترا على عهد مارجريت تاتشر" (1990-91:42) . بعبارة أخرى يتيح الفيلم للمتفرجين مدخلين متميزين للتماس معه (وإن كانا لا يختلفان تمام الاختلاف): المدخل الأول يستند إلي الحنين إلي نصوص "الماضى"، أما المدخل الثانى فيستند إلي حنين ذى طابع معاصر يتم التعبير عنه من خلال سياق الحاضر.

الأمر المؤكد أن استخدام الطابع اليعقوبى (ولازلت أصر على أن النوع الفنى الذى ينتمى إليه الفيلم هو كوميديا المدينة ذات الطابع الهجائى ، وذلك على الرغم من الحبكة التى تقوم على الانتقام فى الجزء الأخير من الفيلم) إنما يوظفه المخرج بغية استنطاق الماضى بحيث يشير من طرف خفى إلى ممارسات المجتمع الانجليزى تحت حكم تاتشر . ينظر إلى آلبرت سبيكا بوصفه نموذجًا بالغ الوضوح على الأغنياء الجدد ، وما يتسمون به من خدمة مصالحهم الشخصية، والتحزب لآرائهم ، والنزوع إلي الاستهلاك، وكانت هذه الطبقة علامة على السياسة الاقتصادية التى انتهجتها تاتشر كما يرى منتقدوها . يعلق لينارد كوارت على ذلك قائلاً :

> إذا كان فيلم جريناواى حكاية تنطوى على تضمينات سياسية ، فهو ليس بحاجة - بطبيعة الحال- لأن يفصل القول فى البواعث التى تحرك الشخصيات . لكن إذا نظرنا إلى الفيلم بوصفه أمثوله سياسية political parable، وذلك فى ضوء ما ذكره جريناواى عن أن فيلم الطباخ ، واللص، وزوجته

وعشيقها يعج "بغضبه، وانفعاله إزاء الأضرار المفزعة التى لحقت بالحياة السياسية فى بريطانيا على يدى السيدة تاتشر البائسة" لوجدنا أن الفيلم يتسم بالسذاجة، ويفتقر إلي الوضوح ، وهو ما يشى بمفارقة ... يشوب هذا الكلام الكثير جدًا من السطحية والاستسهال. إن النظر إلى آلبرت، ذلك الشخص الفظ المنتمى إلى الطبقة العاملة بوصفه معبرًا عن حالة التجاوز والشطط التى ميزت المزاج العام الذى ساد وقت تاتشر إنما يعفى الجمهور من تأمل هذه الفترة بأن يجعله يشعر بالاستعلاء تجاه هذا الهمجى المريض نفسيًا . إن المرحلة التاتشرية أكثر تعقيدًا وعمقًا من مجرد مزاج عام يسمح للأغنياء الجدد بالتكالب على المادة على نحو يخرج عن السيطرة.

(1990:45)

الكثير من هذا النقد فى محله تمامًا. إن تأييد جريناواى لشخصيات الطباخ (بوصفه فنانًا) ، والزوجة (على اعتبار ما تتعرض له من قهر حسى، وجنسى فى زواجها من آلبرت)، وعشيقها (ذلك الرجل الحساس الذى لا يشغله شىء عن كتبه ، وعن عشقه لجورجينا) يشاركه فيه المتفرج ولكن ثلاثتهم - كما يلحظ كوارت - مكبلون داخل نظام الرأسمالية الاستهلاكية، ذلك أن المطعم هو العالم الذى تتحدد معالمهم داخله بالنسبة للفيلم وبالنسبة لنا.

لكنى اعتقد أن الأحداث فى فيلم *الطباخ، واللص، وزوجته، وعشيقها* تشابه الفعل الدرامي فى كوميديا المدينة فى أنها تفرض موقفًا ملتبسًا يمكن من خلاله أن نتجاوب مع (ونضحك على) عالم هو عالمنا، وفى الوقت ذاته محاكاة مبالغة ، ومغالية له . يتفق هذا الفيلم مع مسرحية *عالم مجنون ياسادتى* لكيفى في أن

الفيلم يؤطر كل قصصه (بل وربما الخطوات الراقصة ، لما يتمتع به تصميم الرقصات من قوة وإقناع) بوصفها تعاقدات اقتصادية. قد تدفعنا بعض المواضع المؤلمة فى الفيلم إلى الضحك، ولكننا ندرك تواطؤنا فى إضفاء قيمة مالية واضحة على كافة أبعاد خبرتنا . يقول كومبس:

> إذا نظرنا إلي فيلم الطباخ ، واللص ، وزوجته ، وعشيقها بوصفه آليجوريا سياسية لوجدناه يمثل اتهامًا شديدًا لحالة النهم ، والاستهلاك الفاضح الذى سادت بريطانيا المعاصرة. الأمل الوحيد فى الفيلم -إن كان ثمة أمل – هو إعادة التأكيد على القيم التقليدية والمحافظة إلى حد ما فيما يتعلق بأنواع معينة من الفنون.

(1989:323)

وهذا صحيح. يبدو الأمر وكأن جريناواى يخلق توقًا حنينيًا إلى الفن الرفيع (شكسبير؟ لعل ذلك يبدو مقنعًا على اعتبار أن مشروعه التالى كان بعنوان *كتب بروسبيرو)* ، وذلك بدلاً من النموذج اليعقوبى الذى يخدم هدفه ، ألا وهو الهجاء.

إلا أن تركيز جريناواى على وظيفة الجسد داخل الفيلم يجعله نصًا أكثر تعقيدًا من مجرد توجيه الاتهام إلى سياسات الحكومة؛ فهو يحقق من خلال الصيغة السينمائية أجساد تقوم بفعل التعرى والرغبة فى كل لحظة ، وداخل هذا الإطار يمثل عمل جريناواى عملاً يعقوبيًا خالصًا :

> إن طبيعة الفوضى، وفوضى الطبيعة هى اجمالاً واحدة من اهتمامات جريناواى الأساسية. وفى فيلمه الطباخ يربط جريناواى بين هذه الفكرة الخام ، والثقافة . إن تيار الطبيعة الدافق والشديد دائمًا ما يهدد بتقويض ما هو ثقافى، وذلك

على الرغم مما نملكه من نسق ثقافى معقد من الطقوس، والمحرمات إن آلبرت سبيكا يعد همجيًا لأنه يخرق هذه المحرمات . إنه يبول على ضحاياه، ويروى نكات عن المراحيض أثناء الأكل. إنه مقزز، نهم ، مجاوز للحدود .

(Combs 1989:43)

إننا كمشاهدين للفيلم تؤطر سبيكا بوصفه آخر؛ ولأن سبيكا يتجاوز حدود مجال التعدى الذى نسمح به، فهو يدفعنا إلى التوحد مع الحساسية الفنية للمعرفة التى يخلقها جريناواى أيضًا . ويصف بيتر ستاليبراس Stallybrass وآلون وايت ذلك بالقول :

لقد داومت الذات البرجوازية علي تحديد ، وإعادة تحديد معالمها، وذلك من خلال استبعاد ما اعتبرته "دونيًا" – وقذرًا ، ومنفرًا ، وصاخبًا ، وملوثًا . إلا أن فعل الاستبعاد ذاته شارك فى تشكيل هوية الذات البرجوازية ، فقد تم استدماج internalized هذا "الدونى" تحت علامة المقزز .

(1986:191)

لكن بينما يؤكد رفضنا لسبيكا على ذواتنا الخيرة ، إلا أننا أحيانًا ما ننجذب إلي أدائه : "إن الإحساس بالنفور دائمًا ما ينطوى على إحساس بالرغبة . إن تلك الفضاءات الدنيا التى ننفيها بوصفها آخر تعاود الظهور بوصفها موضوعًا للحنين ، والتوق ، والافتتان" (Stallybrass and White 1986:191) .

إن كان سبيكا يمثل محاكاة ساخرة للنجاح الذى أحرزته تاتشر أثناء حكمها ، إلا أن ذلك لا يشكل فى النهاية جوهر فيلم جريناواى. الأهم من ذلك أن الفيلم

يدور حول ما نكبته داخلنا ، وما نحوله إلى وثن (نستوثنه) fetishize أثناء محاولتنا الحفاظ على الذات البرجوازية . يتم التعبير عن الانحلال والشطط فى هذا الفيلم من خلال توظيف حساسية يعقوبية تقوم على "شعرية" التعدى التى تكشف عن التقزز والخوف ، والرغبة التى تشكل التمثيل الذاتى الدرامي لتلك الثقافة من خلال اظهار "الآخر المتدنى" بالنسبة لها Stally brass and white) (1986:202 . تتحقق هذه الشعرية دراميًا من خلال استخدام شاحنتين مليئتين باللحم الذى سريعًا ما يتعفن. وعند ترك هاتين الشاحنتين دون عناية يصل التحلل إلى الحد الذى نجد فيه اليرقان يخرج من اللحم العفن، وذلك حتي اللحظة التى تحتاج فيها جورجينا وعشيقها عرية يهريان بها (وهنا نجد محاكاة جروتسكية لمشهد المطاردة بالسيارة الذى يفرض علينا فى كل فيلم). إن هروبهما وسط أجساد الحيوانات المتحللة (وهنا تبثنا نهاية الفيلم إحساسًا برائحة كريهة بشعة) يحيل إلي رغبة تنطوى على تعدى ، وهو ما يجعلنا نتوق إلي ذلك الحب الذى يعبر عنه كل من جورجينا ومايكل ، فى الوقت ذاته الذى نعرب فيه عن نفورنا ، ذلك النفور الذى "ينطوى دائمًا على إحساس بالرغبة". تتسم الصور التى يخلقها جريناواى بالتمرد على نحو بالغ مؤثر، حيث تثير خيالنا البصرى فيما يتعلق بالخفايا (اليعقوبية) المظلمة التى تنطوى عليها الخبرة النفسية . الأمر المؤكد أن فيلم *الطباخ، واللص، وزوجته، وعشيقها* يعبر عن "تفسخ الأمة" ، كما أنه يشكل عملاً كوميديًا مؤثرًا يجسد عودة المقهورين.

أما المراجعة التى يجريها هوارد باركر Barker على النموذج اليعقوبى -أو ما اسماه هو تعاونًا مع توماس ميدلتون بشأن مسرحية *النساء يتحاشين النساء*-

فتحاول أن تعيد بث الحياة فى مأساة الانتقام ، وتعبر عنها تعبيرًا ثقافيًا يتناسب ونهايات القرن العشرين . فى "حديث" * يدور بين باركر وميدلتون نشر فى جريدة التايمز قبيل العرض الأول للمسرحية (عام ١٩٨٦ على مسرح الرويال كورت) يناقش باركر انجذابه إلى المسرحية، وهو ما تتضمنه من "رابطة وثيقة بين المال، والسلطة، والجنس" (Howard Barker 1986:15). وكذلك يبرز باركر صلة مشروعه باللحظة المعاصرة فيقول " إن انجلترا فى الحقبة الحالية مجتمع المال والدناءة أيضًا (1986:15).

أبقى العرض الجديد لمسرحية *النساء يتحاشين النساء* الثلاثةفصول ونصف الأولى من نص ميدلتون الأصلى، وأضيف إليها ما كتبه باركر نفسه. ولكن قبل النظر فى هذه النتيجة النهائية، وتبعاتها إذا نظرنا إليها فى ضؤ فكرتى الحنين والرغبة، لعله من المجدى هنا أن نفحص ما يتبقى من النص الأصلى للمسرحية، وأن نبحث فى الكيفية التى يصبح بها هذا النص الذى ينتمى إلى القرن السابع عشر صوتًا يعقوبيًا معاصرًا. إن تجاور الأساليب فى نص ميدلتون (حيث نجد المشاهد ذات السمت الطبيعى naturalistic فى منزل لينشيو Leantio؛ وذلك الطابع الرسمى المؤسلب فى مباراة الشطرنج، وفى الحفلات التنكرية) يجعل المسرحية تكاد تكون هجينًا مابعد حداثيًا من شأنه أن يبرز التنافر بين الدلالة البصرية، والدلالة اللغوية. فى المشهد الافتتاحى للمسرحية نجد لينشيو وهو يعبر عن حبه لبيانكا من خلال صور تجسد قيمتها؛ ويعقب هذا المشهد مشهدًا

---

* حديث متخيل بالطبع، لأن ميدلتون توفى عام ١٦٢٧ . [المترجم]

آخر يصور اغواء الدوق لبيانكا، ويؤكد هذا المشهد الحضور الفاعل للمال باعتباره أساس كل العلاقات ، ذلك أن بيانكا تقوض حياتها الزوجية تعبيرًا عن نفورها من الحياة المتقشفة فى بيت لينشيو؛ كذلك نشاهد الدوق أولاً وهو يرشو لينشيو، بمنصب القبطان، وبعده نجد ليڤيا وهي تعرض عليه الرشوة، وذلك فى عمليات مقايضة للجنس مقابل المال ؛ وفى الحبكة الفرعية أيضًا نجد وورد Ward وهو يحاول أن يفحص زوجة المستقبل فحصًا جسديًا ، وهو ما يحول هذه الزوجة أمامنا إلي مجرد سلعة . كل هذه الأفعال تجسد أمامنا ما يدعوه لينارد تينينهاوس Tenenhouse " إحداث التماس بين الجسدين الاجتماعيين- الجسد الأرستقراطى، وذلك الخاص بالناس" (1989:88) ، كما تجسد هذه الأفعال أيضًا التوثين المعاصر للجنس داخل سياقه الاقتصادى . يسترسل تبنينهاوس فى حديثه عن الحالة الأولى فيقول : "أن العشاق من عامة الناس الذين يرتبطون بالأرستقراطيين من خلال علاقة حب قد يبدو أنهم قادرين على (بل وربما جديرون بـ) أن "يصبحوا جزءًا من الجسد الارستقراطى، لكن هناك اقرار بحقيقة تعديهم، وهو ما يتمثل فى كونهم مصدرًا للمرض، والقذارة، والدناءة، والتى يجب التطهر منها جميعًا حتى يتسنى وجود مجتمع طاهر من الدماء الأرستقراطية الخالصة ؛ (1989:88) . وهكذا ، وإذا تأملنا مسرحيتى *عالم مجنون يا سادتى والطباخ، واللص، وزوجته وعشيقها* لوجدنا أن القلق الاجتماعى الماثل فى أجساد أولئك الذين يمثلون الآخر بالنسبة للذات المهيمنة، انما يعبر عن اعتراف بعدم الطهارة، وهو ما يعرض هذه الأجساد بالضرورة إلي التهذيب والعقوبة.

إن المثال الأوضح علي ثالوت السلطة/الجنس/المال الذى يعتبره باركر محور اهتمامه بنص ميدلتون يتجلي أمامنا فى بداية الفصل الرابع . يعد هذا المشهد بين بيانكا ولينشيو تكرارًا للمشهد الافتتاحى فى المسرحية ، وإن كان يلعب وظيفة المرآة التى تعمل على تحريف الصورة وتشويهها . فى هذا المشهد نجد بياناكا ولينشيو وحدهما على المسرح (وهنا مرة أخرى نجد استلهامًا وتقويضًا فى الوقت ذاته لمسرحية *روميو وجولييت* لشكسبير ، حيث تقف بيانكا فى شرفة القصر ، ويقف لينشيو تحت الشرفة) يتبادلان الكلمات حول الفوائد المادية التى جنياها من العلاقات التسليعية التى دخلا فيها ، ويتوتر الحوار علي الخشبة ليصل إلي ذروة لافتة عندما يخاطب لينشيو بيانكا قائلاً "إنك لعاهرة" (Barker and Middleton 1986:18) . ولا يدهشنا أن باركر من خلال هذه القراءة للجسد الأنثوى يتدخل برؤيته الخاصة لما يعتبره القوة الفدائية للرغبة .

تتجلى الكيفية التى تؤدى بها هذه المشاهد بوصفها نصًا يعقوبيًا معاصرًا فى استراتيچيات التحرير editing التى يجريها باركر على النص. بالإضافة إلى تقليص النص الأصلى بحيث يسمح بتطور الحبكة على نحو أكثر احكامًا ، أعيد كتابة النظم وحول إلى نثر . يساعد كل من هذين التكتيكين على عصرنة نص ميدلتون . إن تخفيف السطور لا يؤدى فقط إلي تبسيط حبكة الانتقام اليعقوبية بطابعها العنيف ، ولكنه يخفف أيضًا من الإيقاع اللاهث للمسرحية بحيث يتناسب مع ايقاع استسلام الشخصيات للنهم والتكالب. ورغم تقديم دوافع الشخصيات فى الحد الأدنى لها في المسرحية، يبقى سعى كل شخصية إلي تحقيق مكاسب شخصية واضحًا بينًا. كذلك فإن معالجة باركر الذى يحول فيها

المسـرحيـة إلى نثـر كـامل، على الأقل فـى شكلهـا المطبـوع، توحى لنا - بشكل أو بآخـر - بالقـصد الذى يرمى إليه، ألا وهو التـعديل فىّ التـأثير الذى تحدثه اللغة الشعـرية الأصليـة. قد يقـال أن هذه التـعـديلات التى أدخلت على النص الأصلى إنما تهدف إلى جـعل المسـرحيـة مناسبـة لذوق الجـمهور المعاصـر، ولكن التـأثيـر الذى يحدثه استبـعاد باركر لبعض المشاهد ، وتحويله للنبرة إنما يجـعل مسـرحيـة *النسـاء يتحاشين النسـاء* تبدو مـثل الفيلم الأبيض والأسـود الذى نسـتشـعـره فى الكثيـر جـدًا مـن الأعـمـال اليـعـقـوبيـة"، والأعـمـال التـى تعيـد تقـديـم النصوص اليعقوبية.

فى الحوار الذى يدور بين ميدلتون وباركر تحت عنوان "القوة الفدائية للرغبة" يقول ميدلتون لباركر باعتباره شريكه فى العمل:

> أنت متفائل على نحو غير مسئول. لقد حرمت الجمهور من حقه فى الحصول على الرضا الأخلاقى. وأعترف أنك قدمت خاتمة عنيفة، ولكنها تحتوى على جريمة قتل واحدة، فى حين كتبت أنا خمسة أو ستة ، أعتقد أن ذلك يشجع على أخلاقيات سيئة.

(Howard Barker 1986:15)

يشيـر باركر فى "اجـابته"إلى الدور المركـزى الذى تشغله الـرغبـة فى النهـاية التى أعاد صياغها. الأمر المؤكد أن هذه الخاتمة ترفض فكرة الإغـلاق التقليدى لدائرة الأحداث، كما ترفض صيغة المسـرحيـة التى تستخدم الملابس التاريخية masque وما تتضمنه من مـجزرة تجسد فكرة النتيجة الحتمية للخطيئة. فى مسـرحية ميدلتون لا يبقى سوى أربعة سطور بعد موت بيانكا فوق الخشبة.

وحتى يجعل باركر معالجته مناسبة للحظة المعاصرة يرفض فكرة إغلاق دائرة الأحداث ، ويقدم عوضًا عن ذلك جموعة متشظية من البشر، وإن كانت قد نجت من الانتقام. إن التعاون الحادث بين باركر وميدلتون يؤدى إلي إعادة صياغة عملية تجاور الأساليب ، ذلك أن النصف الأول من المسرحية الذى يخص ميدلتون والذى تم اجراء بعض التحرير له يبدو ذا سمت طبيعى naturalistic لافت، وواعٍ ، بينما يبدو النصف الثانى من المسرحية الذى يخص باركر ذا طابع صورى imagistic صريح.

يبرز باركر فى هذا النصف الثانى التجسيد الدرامى لمسألة الحدود؛ فهو عالج حدود السلطة الجنسية، حدود السلطة السياسية، وذلك في سياق التعدى الذى لابد أن يتجاوز هذه الحدود. ومن خلال هذه العلاقة التفاوضية بين الحدود والتعدى يحاول باركر أن يضمن العرض خطابًا ثوريًا من شأنه أن يطرح السلطة فى إطار من الرغبة – وهو ما يتناسب مع ما قاله كل من تامسين سبارجو Spargo، وفريد بوتينج Botting حين قالا "إن الرغبة مثلها مثل السلطة تستدعى التعدى، ومن ثم تستدعى تأكيد الحدود وتحويلها. تنطوى الرغبة علي حركة مقوضة لأية حدود تحاول أن تصوغ نفسها صياغة نهائية" (1993:381). تتكشف لنا هذه الحركة المقوضة فى تحول الرغبة الجنسية لدى لنشيو وليفيا إلي طاقة دافعة إلي التمرد السياسى على نطاق واسع. وكما يشير مخرج عرض عام ١٩٨٦ قائلاً "بينما يرى ميدلتون الجنس جزءًا من الخطيئة التى تؤدى إلي الموت، يراه باركر قوة ثورية تحريرية في المجتمع" (مقتبس في Trotter 1986: 194) (١٦).

يقدم المشهد الافتتاحى من النصف الثانى للمسرحية (وهو الجزء الجديد المضاف) استعراضًا تفصيليًا مزعجًا للعلاقة الجنسية بين لينشيو وليڤيا، والتاريخ الجنسى لكل منهما، وتفشى عمليات الكبت الجنسى. إن الاستراتيچية التى يهدف إليها باركر هنا جزئيًا هى خلق تأثير صادم، ذلك أن اليعقوبى يحيل - كما يفعل دائمًا - إلي التمرد الأخلاقى والشطط . إلا أن الجمهور هنا لابد وأن تحدث له عملية إزاحة خارج إطاره التقليدى وذلك من خلال التحول الحادث فى الأسلوب الذى يؤدى بالجمهور إلي ابتناء مجموعة جديدة من استراتيچيات التلقى التى من شأنها أن تضفى دلالة على أحداث المسرحية التى تمت مراجعتها. يعارض باركر فى هذا العرض بشكل درامى اعتياد الجمهور على فكهة المشابهة (أى المشابهة بين هذا النص، ومسرحيات يعقوبية أخرى شاهدوها).

على النقيض مما تنطوى عليه شخصية ليڤيا من استدعاء للرغبة بوصفها ثورة، فإن مخططات الزواج الخاصة بالدوق وبيانكا توحى بعلاقة قاسية، قهرية تقوم على دوافع سياسية:

> الدوق : إن شهرتى الآن فى أحسن أحوالها، فهى تتدلى منى مثل جوهرة لامعة نيرة تفشى أبصار الساخطين؛ وتبهر أنظار الساخرين . دوقة فلورنسا ! ما رأيك فى هذا اللقب .
>
> بيانكا : إنه يزيدنى جمالاً .
>
> الدوق : إنه كذلك بالفعل ، وإن جمالك المضاف يضيف بدوره إلى .

(Barker and Middleton 1986:26)

فضلاً عن ذلك ، فإن الدوق لا ينظر إلى العلاقة بينهما فى ضوء الشهرة السياسية فقط ، لكنه يستخدم هذه العلاقة بوصفها أداة فعالة فى تنظيم سلوك رعاياه :

> سوف ترين أن ... المعدمين سوف يحتفون بزواجى، وسوف يعودون إلى بيوتهم أكثر دفئًا مما لو تناولوا الطعام، إن فى الأبهة شبع كبير . وبعدئذ عندما يولد طفلنا الملكى سيشهق أولئك الذين يعجزون عن الإنجاب، أما القادرون على الإنجاب فسوف يسمون أولادهم باسم مولودنا الطاهر .

(1986:26)

إن كانت تلك الصورة تنطبق على أية عملية لاستعراض السلطة السياسية، فإن النقاد الذين تناولوا عرض عام ١٩٨٦ ربطوا بين عنجهية الدوق ، واستعراضه للأبهة من ناحية ، وهوس البريطانيين بحفلات الزواج الملكى ، وما ينتج عن ذلك من نسل ملكى. [١٧]

بغض النظر عن تطلعات الدوق القبيحة ، فإن حفل الزفاف الملكى يمثل فى نهاية الأمر علامة على تقوض سيطرة الدوق الوحشية. فى المعالجة التى أعدها باركر يصبح صورديدو Sordido (وهو شخصية ثانوية فى النص الأصلى الذى كتبه ميدلتون) - بعد مقابلات منفصلة مع لينشيو وليڤيا - هو العامل المساعد لحدوث الانتقام الجنسى والسياسى. يقوم صورديدو باغتصاب بيانكا فى صبيحة زفافها :

لينشيو : إن تلك نزهة غير مجدية . إنك ترقصين عن بعد ...

ليفيا (وهى تستدير) : ولكننا لابد أن نضحك! لابد أن نضحك على فطنة هؤلاء الدُّوَق dukes الذين يعرون نقاط ضعفهم أمام أناس يضمرون لهم الضغينة!

صورديدو : نضحك، نعم لأن نكتنا أفضل ،

لنشيو : أية نكتة ؟ تدمير بيانكا ؟

ليفيا : تدمير ، لماذا ؟ إننا نخلصها .

لينشيو : نخلصها بالاغتصاب! منذ متى كان الاغتصاب خلاصًا"؟

ليفيا : لينشيو ، إن آكامًا من الأكاذيب تتهاوى فى العواصف. إنها بعد هذه الكارثة سوف تسعى إلى المعرفة، إن طموحها خافٍ عنها . فى الوقت ذاته فإن جريمة صورديد سوف تهز أساسات الدولة التى تقوم على أكاذيب من قبيل زواج الدوق .

(1986:30)

إن صورديدو كما يعلق باركر مثل الخصم المثالى للدوق، وهو من خلال وضعيته الجديدة "جعل الطابع المميز لطبقة الأثرياء الجدد فى فلورنسا كما صورتها [هنا يخاطب باركر ميدلتون] بما فيها من فجاجة، وفقر - جعل هذا الطابع مكافئًا لما يحدث فى انجلترا من الوجهة الثقافية" (Barker 1986:15). وعندما يقوم باركر بإعادة صياغة الشخصيات المرتبطة بالحبكة الفرعية (مثل وورد ، وايزابيلا، وصورديدو) فإنه يصر على أن تلعب هذه الشخصيات دورًا أكثر من مجرد

التعليق على الفعل الدرامى الأساسى للمسرحية . إن ادخال شخصية ايزابيلا بشكل مفاجىء إلى حفل الزفاف (وهى الوسيلة التى يستخدمها المؤلف لكى يسهل لصورديدو اقترابه من بيانكا) يتسم بعدم الرصانة من الناحية الدراماتورجية، ولكن التأثير الذى يحدثه ذلك هو التوحيد بين النساء من خلال تجسيد الهشاشة المشتركة التى تجمع بينهم جميعًا أمام السلطة الأبوية، خصوصًا أمام الرغبة بوصفها تعبيرًا عن تلك السلطة . لكن ذلك لا ينفى نية الاغتصاب ، وهو ما يؤكده آنتونى دوسون عندما يقول :

> فى نص ميدلتون نجد وعيًا بمعنى الاغتصاب في النسقين الاجتماعى ، والسياسى، وعلاقة الاغتصاب بالابتزاز الجنسى، والمؤسسات الاجتماعية ، والسلطة السياسية ، وهذا الوعى يجد مكانه فى النص ، ولكن لا يجد مخرجًا فعالاً لهذا الإشكال. كذلك فإن المخرج الذى يقترحه باركر لمعالجة هذه الأزمة لا يختلف فى سوءه عن المشكلة الأصلية.

(1987:318)

كذلك تبدو ماكلوسكى أكثر انتقادًا لتمثيل باركر للمرأة :

> إن ليڤيا ... تحتفى بالمعرفة التى تجتنيها من الجنس على هذا النحو . إلا أنها لا تبلغ هذه المعرفة من خلال إدراكها الخاص ، وإنما من خلال السلطة الطاغية التى تنطوى عليها طاقة لينشيو الذكورية. تصف لغة ليڤيا الخبرة الجنسية من خلال التهويمات الذكورية لذلك القضيب المتسلط الذى يؤلم ، ويهتك ليصل إلي الرحم، والقلب . إن المعرفة التى يتمخض عنها هذا الجماع تزيد اصرارها على التغيير السياسى . إلا أن هذا التغيير لابد وأن يتحقق من خلال إذلال بيانكا، وتدميرها بوصفها صورة زائفة للطهارة. كما أن مرتكب هذا الفعل، صورديدو، يقدم باعتبار أن أصوله الدنيا تمنحه معرفة حقة،

كما يقدم باعتباره مثليًا، وم ثم فإن اغتصابه لبيانكا يمثل فعلاً
خالصًا لا يتأثر برغبة . ويبدو هنا أن النساء يجب أن يغتصبن
حتى تتحقق لهن المعرفة، ويبدو أن الرجال يجنون معرفة ثورية
وسلطة بالامتناع عن ممارسة الجنس.

(1989:21-22)

فى تناقض واضح مع التعليق الأخلاقى الموجز الذى تختتم به مسرحية *النساء يتحاشين النساء* لميدلتون تنتهى مسرحية باركر بمجرد ايماءات بالهشاشة الواضحة وعدم الخبرة. كلك فإن ليڤيا وايزابيلا وبيانكا تتخذن بعض الخطوات على مايبدو فى اتجاه تجمع نسائى معزول ، وغير واضح المعالم ، وهذه الخطوات تنطوى على بعض ممكنات القوة كما يحاول أن يقنعنا باركر - وإن كان تحليل ماكلوسكى الدقيق يوحى بأن هذه الخطوات عينها تعيد أيضًا ترسيخ كل الممارسات القهرية المعتادة. الأمر المؤكد أن التعدى ليس بالضرورة تعبيرًا عن الرغبة– أو هو على الأقل رغبة محملة بشفرات جنوسية gender-coded– أما التمرد الذى يطرحه باركر فى معالجته فيبدو أنه لا يخدم إلا مصالح جماعة خاصة جدًا لا تكاد امتيازاتها تتعرض للمساءلة. مثل الأمثلة الأخرى التى ناقشناها فى هذا الفصل يبدو التمرد تعبيرًا عن الرجال الذين يصابون بالرعب أمام الاختلاف الجنسى ، والعرقى، والجنوسى ، وهو ما يؤدى إلي تفعيل المنطق الخاص بالعرض اليعقوبى.

مثلما هو الحال فى عرض *النساء يتحاشين النساء* لباركر و ميدلتون ، فإن فيلم ديريك چارمان Jarman الذى يعيد فيه صياغة مسرحية *ادوارد الثانى* لكريستوفر مارلو يغلب عليه العداء للمرأة على نحو صريح. لكن على النقيض من

عرض *النساء يتحاشين النساء* ينطوى الفيلم على خط سياسى متمرد وواضح . عندم قام چارمان بإعادة كتابة (أو تنقيح) النص المصدر، فقد أعاد موضعة نص أساسى داخل تراث معتمد ناشىء حديثًا ، هو أدب الشواذ، وذلك فى سياق السمات الخاصة بالخبرة الثقافية المعاصرة. تكمن قوة عمل چارمان فيما يحيل إليه من تعددية. وأود هنا أن أتأمل لحظات خاصة فى النص السينمائى حيث يتم تشظية الزمن الماضى الخاص بادوارد وبلاطه من خلال الإحالة المباشرة إلي الحاضر، حيث يعاد تشفير الشخصيات و/أو الأحداث. وإذ نضع هذا فى الاعتبار ، لعله من الأهمية بمكان أن نشير بإيجاز إلي التكوين الأصلى للخطاب الذى تنطوى عليه المسرحية .

فى مقاربة ذكية لعمليات التلقى الثقافى لسونيتات شكسبير والقضايا المتعلقة بسياسات الجنس يطرح سايمون شيبرد Shepherd مقارنة مفيدة بين التميز الذى يمنحه الجهاز الثقافى لشكسبير (وذلك فى إطار من الممارسة التراثية التى تنطوي على هيمنة) ، والازدراء الذى يوجهه هذا الجهاز ذاته إلى معاصر شكسبير ، ألا وهو مارلو ؛ يقول شيبرد :

> من السهولة بمكان أن نسلم بأن شاعرًا يفترض أنه أقل قيمة مثل مارلو ربما كان غير سوى . حقيقة الأمر أن ميوله الجنسية المثلية قد تستخدم لتفسير الأسباب التى تجعله شاعرًا أقل قيمة : يقول ويلبر ساندرز أن أعمال مارلو تتشوه بفعل عاطفة جنسمثلية غير منضبطة ، بينما كان شكسبير متزوجًا . إن الدافع وراء دراسة الجنسمثلية فى أعمال شكسبير ليس مجرد الاهتمام بالممارسة الجنسية فى عصر النهضة ، وإنما الوضع القومى الذى يتمتع به شكسبير . إن

مهمة النقد هى أن يكتشف الممارسة الجنسية التى تتناسب مع
الشاعر القومى . يتبنى النقد الأدبى هذه المهمة ، ويقوم
بتشكيلها ، ذلك أن الأدب هو ما يجب الحفاظ عليه. إن الأدب
ينتمي إلى الأمة .

(1988 : 97) [١٩]

وهكذا توسم مسرحيات مارلو صراحة بأنها ليست شكسبيرية الطابع (ومن الواضح أن ذلك يجعلها ليست انجليزية بالتبعية) ، وهى توسم بذلك بناءً على تصور ما للهوية الجنسية كما توحى بها . لكن الاختيارات والممارسات الجنسية الفعلية للكتاب ليست من الأهمية ولا الثبات بحيث تصلح أساسًا راسخًا لمثل هذا التوصيف . يرى چارمان أن تصنيف مسرحيات مارلو من خلال الهوية الجنسية التي يوحي بها يتيح له (أى چارمان) نصًا مشفرًا أصلاً يكتب عليه صوره السينمائية. يكتب چارمان فى السيناريو الخاص بفيلم *أدوارد الثانى* قائلاً : "أحمل فى أعماقى كراهية شديدة للماضى الاليزابيثى الذى يوظف لاخصاء حاضرنا بكل ما فيه من حيوية " (112 : 1991) [٢٠] . وهكذا يستخدم چارمان هذا النص الكلاسيكى (وأيضًا بوصفه نصًا بتموضع داخل التراث الكلاسيكى النقيض) لبث الحيوية فى الحاضر – ولكي يثير أسئلة خاصة تتعلق بالتكوينات الاجتماعية المعاصرة ، ويطرح استجابة سياسية واضحة المعالم تجاه هذه الأسئلة. يتطلب فيلم *ادوار الثانى* – وهو فيلم صيغ بعناية ودقة – قراءة لا تأخذ فى الاعتبار فقط ما يفعله الفيلم بالنص المصدر الخاص بمارلو ، وإنما يتطلب قراءة تنظر إلى الفيلم بوصفه استجابة سياسية فى لحظته التاريخية الخاصة .

هناك عدد من المشاهد التى تؤسس هذا التفاعل الخلاق بين الخيال الدرامى الذى ينطوي عليه نص مارلو من جهة ، وتمثيلات الجنسمثلية فى الوقت الحاضر من جهة أخرى . إذا كان چارمان غالبًا فى غاية الأمانة بالنسبة لسطور مسرحية *ادوارد الثانى* لمارلو (وذلك على الرغم من اصرار چارمان على "لعنة الشعر" فى كلمته الافتتاحية فى السيناريو ، يوجد زخم سمعي يتناسب بشكل كبير مع الصور البصرية الجميلة التى يحققها چارمان دائمًا) إلا أننا نجد الشخصيات وهي تتحدث عن أعمال فنية من الواضح أنها أعمال معاصرة . وعندما يقتنع ادوار بتوقيع المرسوم الخاص بترحيل جيفستون عن انجلترا ، نجد أن اللقطة المقربة لا تظهر أية سمة من السمات الملكية ، وإنما نجد العلامة المميزة لحكام بريطانيا فى الوقت الحاضر ، وعلامة مجلس العموم ، كما أن الوثيقة موقعة بتاريخ واضح هو عام ١٩٩١ (مشهد ٣٠ 1991:6) . داخل هذا الإطار الاجتماعى يلفت چارمان النظر بشكل ذكى إلى توقيع السلطات مؤخرًا على القسم رقم ٢٨ (مصدر الأذى) من قانون الحكومة المحلية ، الذى يقضى بعدم تخصيص أموال عامة لأى مشروع له صلة بما اعتبره هذا القسم من القانون ترويجًا للجنسمثلية [٢١] . وبعد ذلك يضع مشاهد قليلة نجد أن الصدام بين الفصائل المختلفة فى مسرحية مارلو يتم إعادة صياغته بحيث يتحول إلى مواجهة بين الشرطة (المسلحة تمامًا بكل أسلحة مكافحة الشغب) وأعضاء جماعة أوتريدچ Outrage البريطانية المعبرة عن النشطاء من الجنسمثلين (الذين يرتدون التيشرتات ، ويحملون اللافتات والتي تستخدم الشعارات المكتوبة عليها كعناوين للمشاهد في سيناريو الفيلم بعد طبعه) . إن تنافر الأصوات فى هذا المشهد يؤكد على إبراز دور الرقابة فى الوقت الحالى ، كما يؤكد على المقاومة

بوصفها جزءًا من تراث أيقوني . وكما يعلق چارمان قائلاً "إن كل الأولاد والبنات الذين ينتمون إلى جماعة أوتريدچ فى فيلمنا هم ورثة قصة ادوارد" (1991:146). لكن الفيلم يؤكد أيضًا على سمات الممارسات الأيديولوجية فى نسق اجتماعى رجعى . إن تمثيل عملية الاحتجاج يقاوم تجسيد الفيلم للرغبة المتعرية بوصفها مجرد مسألة تاريخية . يقول چارمان "إن تجسيد التاريخ من خلال السينما دائمًا ما ينطوى على اساءة تأويل . الماضى هو الماضى، ولكنك عندما تحاول أن تجسده تتسرب منك الأشياء بعيدًا . ليست "الدراما التاريخية" سوي وهم ينبني على فقدان ذاكرة جمعى ، وجهل ، وصياغة لبعض التفاصيل" (86 :1991). فضلاً عن ذلك فإن ما يهم چارمان ليس أى شكل من أشكال التمثيل الأصيل للماضى أو الحاضر ، حتي لو كان فيلمه يحتمل أن يكون "دراما تاريخية" ، ولكن ما يهمه هنا هو التداخل والتفاعل بين اللحظات التاريخية المتناقضة بما يودى إلى فحص القضايا المتعلقة بالهوية الجنسية : "منذ اللحظة التى يظهر فيها مورتيمر بزي وسمت الضابط فى أيرلندا الشمالية تتبدى لنا بوضوح العلاقات بين الماضى والحاضر ، وبين الدولة والممارسة الجنسية" (McCabe 1991: 12) .

لم تكن الجماهير لتتقبل استخدام چارمان للتاريخ ، وانتهاكه له ، ورفضه القبول بفقدان الذاكرة الجمعى ، والحنين القهري . يقول كولن ماكيت أنه "من المستحيل أن يشعر الجمهور أنه منفصل عن العمل - الاستجابة هنا ليست أمرًا مطلوبًا فقط (كما كان الحال دائمًا مع تلك الصيغ الفنية التى يغلب عليها بشكل كبير الطابع الكلاسيكي الجديد)، وإنما تتكشف بالضرورة من خلال صيغة جديدة من صيغ الكرنفال (14 :1991) . ومما لا شك فيه أن طبيعة هذا

الكرنفال بما فيه من شطط أثارت رد فعل متطرف إزاء الفيلم . عندما شاهدت الفيلم لأول مرة فى كالجارى (وهى مدينة من أكثر مناطق كندا اتسامًا بالتوجه المحافظ) وجدت أناسًا كثيرين يغادرون دار السينما ، وذلك على نحو تجاوز كل خبراتي فى ارتياد السينما والمسرح - ولم يتبق من الجمهور كله سوي تسعة أشخاص . كيف يمكن لمشهد ادوارد وچيفستون وهما يتعانقان علي العرش أن يحدث هذا التأثير فى عالم لم يعد يخضع للنظام الملكي بشكل أو بآخر ؟

كذلك كانت الاستجابة النقدية فى الصحافة المهتمة بشئون المثليين (والتى يفترض أن تشكل جماعة تلقي أكثر تعاطفًا من غيرها مع هذا الفيلم) على نفس الدرجة من العداء : لقد وصف بوب ساتولوف Satuluf (فيما كتبه فى جريدة كريستوفر ستريت) الفيلم بأنه سفيه، ويصيب بالاختناق ، ووضيع فى قيمته ، ثم تساءل قائلا "هل يريد المخرج قتل الغيريين * heterosexuals، واحتجازهم فى مكان بعيد ، أو فصلنا عنهم في شكل من أشكال الأبارتيد الجنسى / العاطفى ؟ هل هذا هو الغرض من كفاح المثليين من الرجال ؟ إن كان كذلك ، فسأعتبر نفسى خارج هذه الدائرة" (4,5 : 1992). ليست القضية هنا هو ما يفعله چارمان بمارلو (على اعتبار أن مارلو ليس شكسبير على أى حال ، فمن ذا الذى يهتم بما يحدث له على يد مخرج هذا الفيلم) ، وإنما ما يسعى إليه من تمرد يجعله على ما يبدو يتعدى مقاييس تعاقد المشاهدة . يؤكد چارمان على تجسيد "الكيفية التى ترتبط بها هذه الممارسة الجنسية بتراثات تمثيلية معينة"

* أى من يمارسون الجنس مع الجنس المغاير ، والمقابلة هنا مع "المثليين" . [المترجم]

(McCabe 1991 : 14) ، ومن الأهمية بمكان بالنسبة للجهود النقدية أن تقوم برصد الظروف التي تجعل مساءلة چارمان لهذه التراثات أمرًا يستعصى علي المشاهدة بشكل كامل .

لعل مثال چارمان - بالمقارنة مع كل الأمثلة التى أحلت إليها فى كتابى -هو أكثرها نجاحًا في تحقيق هذا التفاعل بين لحظات تاريخية متعددة ، ذلك التفاعل الذى يشير فى اتجاه مستقبل يبدو مختلفًا على نحو ما . إن كانت الاستراتيجية التي يستخدمها چارمان تستحضر ما يسميه ماكيب "يوطوبيا ذات طابع حنينى " (14: 1991) ، إلا أن هذه الاستراتيجية تلعب دورًا مهمًا فى انتاج حدود التمثيل representation ، وتعمل الخيال فى إمكانية تجاوز تلك الحدود لانتاج تصورات أخري للرغبة والسلطة . يقول چوناثان جولدبرج :

> كان مسموحًا للمسرح أن يشتغل على الجانب المظلم من الثقافة الاليزابيثية ؛ كان المسرح بقعة للترويح ، يمكن فيها للعصيان أن يضع قناع اللعب ، ويمكن للكتاب أن يقروا قرارات فاعلة كتلك التى يقرها الملوك . كان الملوك فى المسرح الدمي التى يتلاعب بها الكتاب ، وكانت العظمة حركات تؤدي ، وكان بإمكان الملاحدة ، والمتمردين ، والسحرة ، والسدوميين أن يظهروا علنًا.

(1991 : 80)

يهتم جولدبرج بالكيفية التى أنتج بها المجتمع الإليزابيثى هوية نقيضة counter - identity ، ناسبًا إلى مارلو "بلاغة من انشائه ، حيث يتهم مارلو بأنه لا يكون سوى ما سمح به مجتمعه أن يكونه ، حيث أن الوجود بالنسبة لهذا المجتمع ليس سوي سلسلة من النفي ؛ والوهم . لم يكن مارلو يقدم مسرحيات

فقط" (81 : 1991) . كذلك فإن أدوارد وجيفستون فى فيلم چارمان لا يقومان بالتمثيل فقط . إن قصة كل من أدوارد وجيفستون يعاد سردها مرة أخري لأهداف أكبر من ذلك بكثير : يكتب چارمان ضد جقيقة الرقابة ، وعلى أساس قضية الممارسة الجنسية ، وتتجلى هذه الكتابة بشكل مثير للأسى في السيناريو المنشور الذى يشكل مذكراته الخاصة بكفاحه المستمر ضد مرض الايدز . يمثل فيلم *أدوارد الثانى* فى كافة جوانبه سعيًا للتعبير عن الهوية الجنسية التي لا يمكن احتوائها ، أو انكارها بسهولة عن طريق الشفرات المهيمنة المرتبطة بالغير الجنسية heterosexuality .

تتشكل رؤية چارمان الخاصة بالنسبة للمستقبل جزئيًا من خلال المسار الذى يتخذه فيلم *الأمير ادوارد* . يجسد هذه الشخصية في الفيلم صبى صغير ، على الرغم من أن حقائق التاريخ – كما يقر چارمان في السيناريو – تقول إنه كان فى السابعة عشر عندما جلس علي عرش إنجلترا [٢٢] يؤدى الممثل الطفل فى هذا الفيلم سطور مارلو بتلقائية محببة : فى المشهد 32 A بينما "يشق والده طريقه "عبر مجموعة من رجال الدين الذين يمسكون بيد الأمير ادوارد " يتساءل الصغير ادوارد بكل بساطة بعد كلمة أبيه البائسة التي يطلب فيها من الكهنة دعم كرسى ملكه قائلاً "لماذا يجب عليكم أن تحبوه بينما العالم يكرهه على هذا النحو؟ " (66: 1991) . إن وضوح وبساطة سؤاله فضلاً عن طريقة إلقائه يؤثران فينا ، ويشيران إلى قدرة الصغير ادوارد على أن يتجاوز برؤيته المناورات الدبلوماسية التى تقوم بها كافة الجماعات صاحبة المصلحة . إن فهمه للسلطة ، وعدم استيعابه للحب يتجسدان بشكل واضح فى هذه اللحظة .

إلا أننا إذا تأملنا أداء الصغير ادوارد بعيدًا عن السطور التى يلقيها لوجدناه يؤدى عددًا كبيرًا من الأوضاع ذات البعد الجنوسى gendered ، وكل من هذه الأوضاع يحاكي هوية شخصية أخرى . وهكذا نراه وهو يؤدى شخصية والده ، وعشيق والده (الذى يرتدى نفس البيچاما التى يبتاعها من ماركس أن سبنسر) ؛ وفى أحيان أخرى نجده يؤدى بسخرية شخصية مورتيمر بزيه العسكرى الرسمى، وبزيه الآخر الذى يوحى بسمت ارهابى واضح). وفى المشهد ٧٤ عندما تلتقط صورة رسمية ، وفى اللحظة التى يكون فيها ادوارد الصغير على وشك التتويج ملكًا نلحظ أن سترته السوداء ، وقميصه الأبيض وربطة عنقه ليست إلا نسخة طبق الأصل ومصغرة من ملابس كنت ، وذلك لإعلان إنتمائه الذى يتعارض مع تريده له أمه ومورتيمر . بالقرب من نهاية الفيلم تتعدل ملابس ادوارد الصغير ، فنجده لازال يرتدى السترة السوداء ذاتها ، ولكنه الآن يضع القرط الفضي الخاص بأمه ، ويضع الماكياچ – كما نراه وهو يقف فوق قفص يوجد داخله كل من ايزابيلا ومورتيمر . يكتب چارمان عن مشهد القفص قائلاً :

> إن الصبى الصغير له وجود دائم . انه شاهد ، وناج ... وعندما يتراقص فوق القفص الخاص بهما لاحقًا ، فإن شخصيته تختزل أمامنا فى مجرد دمية ، ومن خلال استخدام موسيقى تشايكوفسكى (حيث يستمع أدوارد الصغير على جهاز الووكمان إلى موسيقى "رقصة الجنية الحلوة") أردت التاكيد على صورة الشخصيات بوصفها دمى متهافتة . لقد كنت أفكر فى الشخصية التى ابتدعها أيزنشتاين ، وهى شخصية ايڤان الرهيب ، فى اللحظة التي كان يرتقى فيها العرش ، تلك اللحظة العظيمة عندما كانت قدميا الطفل إيڤان تتدلى من العرش ، ولا تصل إلى الأرض . لم أستطع أن أقتبس هذا

> المشهد على هذا النحو ، إن الأمر كان سيبدو مبالغًا فيه .
> هناك جانب في شخصية الصغير أدوارد يشبهنى ، إلا أن
> الجميع يتوحدون مع شخصية الطفل .

(مقتبس فى O'Pray 1991 : 11) [٢٣] .

إن تمثيل representation شخصية أدوارد الصغير فى الفيلم يتم أصلاً بشكل مبالغ فيه . إنه يختبر ، بل ويتجاوز التجسيدات التقليدية للسلطة ، وللهوية الجنوسية . وهو يظهرها فقط بوصفها دلالات أدائية performatives. تطرح جوديث بتلر فكرة امكانية وجود مدى معين من العصيان ولكن بشكل خلاق، وهى في ذُلك تقول : "ليس بالإمكان فقط رفض القانون ، وإنما بالإمكان أيضًا احداث قطيعة معه، ودفعه إلى حالة من حالات إعادة تجسيد نفسه على نحو يسائل قوته التوحيدية التى تكمن خلف العملية الأحادية التوجه التى يدير بها نفسه" (1993 : 122) . وحقيقة الأمر أن الإيماءات الأدائية التى يقوم بها أدوارد تشتبك مع الإمكانات التوليدية التي يتيحها هذا الموقف . إن *ادوارد الثانى* فيلم مؤمل ، كما إن اصراره على وجود مستقبل ينشأ من نقطة تلاقى التعدى ، والتمرد ، والرغبة إنما يعادل محدودية وقصور اللحظة التاريخية التي يجسدها الفيلم ، وذلك يتم ليس من خلال النظر إلى الوراء ، وإنما من خلال التطلع إلى الأمام ، والإستهانة بكافة المخاطر ، وتلك الصراعات الحتمية والمكلفة ، بل والاستهانة بالموت فى النهاية .

(ما بعد) السكريبت (ما بعد) الاستعمار I

ستبعث عظامى من الأرض

وتعيدك إلي البحر .

(Nicholas Wright 1983 : 52)

يحيل هذا الفصل إلى مسرحية أخرى ، وذلك كنوع من التذييل لمسألة التناول المسرحى للنص اليعقوبى . أود أن أتناول هنا عرضين قدما عام ١٩٨٣ ، وهما ينطلقان من مسرحية فلتشر وماسينجر التى تحمل عنوان *عادة البلد* . على مسرح جلاسجو سيتزنس ثييتر أعاد روبرت ديفيد ماكدونالد صياغة "تلك القصة البيكارسكية التي تدور حول الحب ، والرغبة في مواخير لشبونة ، وذلك بعد أن يقوم أخوان وعذراء بمغادرة ايطاليا للحفاظ على العذراء من عادة هذا البلد ، والمسماة يمين السيدة ، والتى يحق بموجيها أن يضاجع أحد النبلاء أية عروس جديدة فى مقاطعته" (Coveney 1990 : 168) ، ومن خلال إعادة الصياغة يجعل ماكدونالد القصة تدور فى هوليوود .

إن إعادة إنتاج دلالة الانحطاط في اللحظة المعاصرة من السهولة بمكان إذا ما تم من خلال عالم صناعة السينما، ومن خلال سياق أمريكا ، خصوصًا إذا ما تم ذلك من خلال عيون بريطانية . مرة أخري تقدم المعالجة الراديكالية" في صياغة متأنقة . أما العمل الثاني اللافت للانتباه بدرجة أكبر ، ويعيد صياغة مسرحية *عادة البلد* هو العرض الذى قدمه نيكولاس رايت لفرقة شكسبير الملكية. يقوم رايت في هذا العمل ، وعلى نحو أكثر اقتدارًا بنقل النص المصدر

إلى زمن مختلف ، وهو لا يفعل ذلك فقط ، وإنما يعيد ملء هذا النص بشخصيات لا تحمل إلا أقل مشابهة ممكنة مع سابقاتها من الشخصيات اليعقوبية .

مثل فيلم *ادوارد الثاني* لجارمان تتناول مسرحية رايت فكرة توالد الهوية . تدور أحداث المسرحية فى جمهورية ترانسفال في تسعينيات القرن التاسع عشر، ويعيد نص المسرحية صياغة الحبكة الكوميدية اليعقوبية الطابع على نحو يجعلها تستكنه التوترات ، والصدوع التى تحدث بالضرورة بالارتباط مع القضايا التي تتقاطع عندها أوضاع الهوية . تكمن جائزة الامبراطورية فى جسد "تنداي" الأنثوى الأسود – ذلك أن خضوعها الجنسى يضمن امتداد واكتمال المشروع الاستعمارى . إذا أمكن تحويل "تنداى" إلى ذات سلبية خاضعة ، فحينئذ يمكن لجسدها أن يكون المعبر إلى ثروة من الذهب موجودة بوطنها ، ولكنها لم تنقب بعد. يبحث رايت داخل البناء المميز للمسرحية الهزلية إمكانيات وجود ذات متماسكة في مواجهة نسق من الهياكل التنظيمية الاقتصادية ، والجنوسية ، والعرقية . وفى نهاية المسرحية ، وبعد انفضاض وكشف كل النهايات المحتملة ، وغير الواضحة المرتبطة بالحبكة الكوميدية تستحوذ تنداى على الخشبة :

تنداى : لحظة واحدة يا كرام .

(موجهة حديثها إلى أنطونيو) : سعادة الرئيس المبجل ، أنت رجل أسود ، ولكن تسكنك روح رجل أبيض . اطرد هذه الروح خارجًا ، وحينئذ يمكنك اصلاح ما أتلفته .

(موجهة حديثها إلى هنرييتا) : أيتها الأم المبجلة ، إن زوجك لا يصلح إلا لشىء واحد فقط . إن لم يفعله على النحو الكافى ،

عليك باخبار جيرانك ، وعليك بإلقائه خارجًا ، والإحتفاظ بمهرك .

(موجهة حديثها إلي ويليم) : أيها الأخ الصغير ،

(موجهة حديثها إلى روچر) : أيها الأخ الكبير .

(موجهة حديثها إلى چيمسون) : أيها الطبيب المبجل .

(موجهة حديثها إلى برينك) : أيها الأب الملتحي .

(موجهة حديثها إلى بوك) : رفيق روحى – وجميعكم أيها البيض ، لقد تزوجت الآن من عائلتكم ، وعليكم أن تحبونى ، وأن تكرموا والدى ، وتحترموا إخوتى ، وتبدوا لطفكم وكرمكم نحو زوجاتهم ، وأولادهم ، وأبناء أعمامهم ، وأخوالهم ، وجميع أقاربهم . عيشوا فى أرضنا بسلام ، ونحن سنحميكم . لكن إن عاملتمونا كالكلاب سنقوم عليكم . ستبعث عظامى من الأرض وتعيدكم إلى البحر .

(1983 : 51 - 52)

إن حديثها يغلب عليه طابع تنبؤي واضح : فهى تتحدث إلى أمة جنوب أفريقيا التى لم تكن في تسعينيات القرن التاسع عشر قد تأسست بعد ؛ إنها تخاطب امبريالية الانجليز فى هذه البقعة الجغرافية ، وفى غيرها ، فى تلك اللحظة التاريخية ، وفى لحظتنا نحن ؛ كما تخاطب الرجال السود وتحثهم على مقاومة التعاون مع المشروع الاستعمارى ، وأن يتجنبوا أشكال الخراب التى شهدوها منذ جاء هذا المشروع إلى أرضهم ؛ كما أنها تخاطب المتفرجين ("جميعكم أيها البيض" – هنا يمكن للمرء أن يفترض أن جمهور الحاضرين فى فرقة شكسبير الملكية يشكلون نسق فرجة غلب عليه هيمنة الثقافة البيضاء)

لتذكرهم بنزعة عنصرية منتشرة تجد طرقها إلي المجتمع المعاصر دون مساءلتها . وبما أن التحذيرات التى تطلقها تتداى داخل السياق التاريخى الخاص بالعرض تمر دون أن يلتفت إليها أحد ، فإن هذا المونولوج نفسه يضع على عاتقنا مسئولية الاستجابة. اننا نتواطأ مع الممارسات الثقافية السائدة التى تفرض على الأجساد البائسة المستضعفة المشاركة فى دعم سلطتها / سلطتنا . وهنا أيضًا نحن منوطون بمسئولية التغيير .

وهكذا يتطلع عرض *عادة البلد* إلى المستقبل على النحو ذاته الذى نجده فى فيلم *ادوارد الثانى* . وقد يكون هذا المستقبل مؤملاً ينصت إلي كلمات تتداى ويعيها، وقد يكون مستقبل عصيان وتمرد يفرض كلفة كبيرة على كل من يكونون طرفًا فيه .

كما يذكرنا كل من ستاليبراس ووايت فإن "التحكم فى كافة فضاءات الخطاب الأساسية أمر جوهرى لاحداث التغير السياسى" (1986:202) . وإذا ما أمكن توظيف التعدى، والتمرد والرغبة للكشف عن الصدوع و الثغرات الموجودة في هذه الفضاءات، سينكشف أمامنا فضاءًا آخر يصبح خلاله التغيير أمرًا ممكنًا. بعيدًا عن هذا الفضاء ستتحول تلك السلسلة اللانهائية من إنتاج وإعادة إنتاج التعدى والتمرد والرغبة إلى مجرد أداة فاعلية تستخدمها هذه الأنظمة المهيمنة فى ترسيخ أركانها . إن النموذج اليعقوبى يلفت الانتباه إلى وضعيته غير الشكسبيرية، والمحملة بدلالات مفرطة تحيل إلي العديد من الصفات الملازمة للانحطاط، كذلك يلفت النموذج اليعقوبى الانتباه إلي وضعيته على حدود التراث. إن النموذج اليعقوبى غالبًا ما يجسد نفسه بوصفه مجازًا : وهنا قد

يندرج النموذج اليعقوبى تحت الفئة ذاتها التى يعرفها ستاليبراس، ووايت بأنها "الموضوعات ذاتها التى تستبعدها البرجوازية سياسيًا بسبب تخفيها في ملابس غرائبية، ولكنها تتبناها بعد ذلك لتجسد بها ما تنطوى عليه هويتها من عدم انتظام وفوضى" (1986:20). [٢٤] القليل جدًا من النصوص تجد فى نفسها الشجاعة، وتملك صوتًا يؤهلها لارتداء هذه الملابس الغرائبية بشكل مختلف، وأن تطرح التساؤلات حول من الذى يسيطر، ومن له الحق فى ارتداء هذه الملابس، ولمن يرتديها . وإن كانت الملابس تشكل دالاً متحولاً يعارض الظروف ذاتها التى تساوق الانتاج والتلقى الثقافيين، فإنه من واجبنا أيضًا فى قراءتنا لهذه النصوص أن نستكنه تلك الأجساد التى يستدعى شكسبير لخدمتها . لعل هذه هى القضية التى نعالجها فى مناقشتنا التالية لمسرحية *العاصفة* .

الفصل الرابع

جسد ما بعد الاستعمار؟
التفكير من خلال العاصفة

هل يمكن لهمجي مبقٍ علي همجيته أن يتمدين ؟

(Samuel Purchas, Purchas His Pilgrimes, 1625:vol.xix)

فى عـالمنا التكنولوچى الذى تتداعى فيه العلوم الإنسانيـة من حولنا يظل السـؤال قائمًا – كيف يمكننا أن ننجو بشكسبير من التغيير ؟

(ج موليل Muliyil "لماذا شكسبير لنا؟" فى Narasimhaiah 1964:11)

الجسد النقدى وجسد ما بعد الاستعمار

لا يوجد نص غربى لعب ولازال يلعب دورًا بارزًا فى تمثيل وإعادة ابتناء الجسد فى حالة الاستعمار the colonial body مثلما فعل نص *العاصفة* لشكسبير. وظفت هذه المسرحية لفترة طويلة فى خدمة الأيديولوچيات التى تمارس القهر على ما لاتستطيع تدجينه، وتستغل ما تقدر على استغلاله " (Cartelli 1989:112)، كما أن علاقة الخصومة ثنائية القطبية بين بروسبيرو و كاليبان تفرض نفسها بوصفها صيغة درامية أصلية تعبر عن العلاقة بين السيد الإمبريالى، وأحد السكان الأصليين الذى يتعرض للاستعمار. ولعل الوضع الآن يستدعى إقالة هذا المجاز المستهلك الذى يجمع بين بروسبيرو وكاليبان (وهو ذلك المجاز الذى يعبر بدوره عن مجاز آخر مستهلك نسميه بالذات والآخر)، وتطوير نماذج أخرى لفهم ممارسات وآثار "الامبريالية التى تفرض وجودها دون مستعمرات" [1]. إلا أنه فى ضؤ الشبكة المعقدة من خطابات النزعة الاستعمارية، وفى ضوء ذلك التوجه المتفاءل نسبيًا الذى يرى "أننا" نشارك فى لحظة تاريخية لا تنتسب فقط إلى ما بعد الحداثة، وإنما تنتمى أيضًا إلى ما بعد الاستعمار - فى ضوء ذلك كله يبدو أننا مازلنا بحاجة ماسة إلى مسرحة مؤثرة لكافة الاستراتيچيات التى تهدف إلى النمذجة ، وذلك عبر الحدود الخاصة بالجنوسة، والطبقة ، والعرق ، والممارسة الجنسية ، والأمة.

فى حين كانت هناك بعض المحاولات لتصحيح التصور القائل بأن خطاب النزعة الاستعمارية فى الوقت الذى قدم فيه العرض الأول لمسرحية *العاصفة* (عام ١٦١١) كان راسخًا بالفعل من خلال ممارسة فاعلة [2]، فإن الكثير من

الممارسات النقدية اللاحقة (بل والكثير من الممارسات المسرحية أيضًا) ترى أن المسرحية نفسها تتراكب دونما شك داخل إطار ذلك الخطاب Barker and Hulme1985:204). بغض النظر عن وضعية المسرحية فى الممارسات الاستعمارية التى ظهرت فى إنجلترا فى بواكير القرن السابع عشر، فإن *العاصفة* فيما حظت به من قراءات نصية أو أدائية أصبحت تشكل اختيارًا جماهيريًا، واستجابة لذلك الهامش الذى دونه صامويل بيرتشاس فى دراسته المنشورة عن مسرحية ويليام ستراتشى التى تحمل عنوان True Reportory of the Wracke (والذى اقتبسنا منه المقولة الأولى فى صدر هذا الفصل). وحتى وقت قريب ظلت الإجابة على تساؤل بيرتشاس "لا" صريحة واضحة. [٣]

إلا أن القناعات التى تكمن خلف هذه الاستجابة القطعية أصبحت هى محور اهتمام النقد، وذلك على نحو ما تبدى فى الكتابات النقدية التى أفرزها العقد الماضى. يرى نقد المادية الثقافية (وبدرجة أقل نقد التاريخانية الجديدة) الذى يتبنى موقف آلتوسير Althusser فى تحليله لمسرحية *العاصفة* أنه فى حين أن قراءات النصوص دائمًا ما تشى بالأيديولوچيات التى تستنفرها ، فإن ذلك لا يبطل مسئوليتنا تجاه المسرحية نفسها ، ذلك أن إعادة إنتاج المسرحية "أسهم إسهامات جوهرية فى تطوير الأيديولوچيا الاستعمارية التى تقرأ من خلالها" (Cartelli 1989:100-101) [٤]

هناك من يرى أن مسرحية *العاصفة* فى وضعياتها المختلفة تسهم فى صنع الخرائط القائمة، والناشئة التى تنتمى إلى المشروع الاستعمارى الخاص بالقرن السابع عشر، ومن ثم فهى تمسرح كافة مشاعر القلق المتعلقة بهيكلة إنجلترا

ليس فقط لأملاكها المكتشفة حديثًا (ومنها على وجه الخصوص فيرچينيا، ويضاف إليها أيضًا بيرمودا، وغيرها من جزر الكاريبى)، وإنما هيكلتها أيضًا الملكية حاولت طويلاً أن تحوزها وهى أيرلندا. يقرأ الناقد بيتر هالم Hulme تعبيرى "الإعصار" و ا"لهمجى آكل لحوم البشر" * بوصفهما كلمتين حديثتين نسبيًا ظهرتا نتيجة لرغبة المستعمر فى مسح مكتشفاته من خلال اللغة وفيها، ومن ثم يطرح هالم "لوح كتابة تكتب عليه نصوص بعد محو أخرى، ويرى وجود نصين على هذا اللوح"، أحدهما ينتسب إلى خطاب بحر متوسطى (ترجع مصادره إلى فيرچيل، وهوميروس، وأوفيد)، والآخر ينتسب إلى خطاب أطلنطى (كاريبى) مازال فى طور التشكل :

> المهم لنا هنا أن هذين النسقين الإحاليين (فى كل من الحالتين) يشغلان فضاءات مختلفة عدا تلك المساحة التى تشغلها الجزيرة، وساكنها الأصلى الأول، وهو كاليبان. ما أود طرحه هنا أنه فى إطار المجاز الهندسى تؤدى شخصية كاليبان وظيفتها بوصفها محورًا مركزيًا يدور حوله كل من المستويين بشكل حر ومنفصل عن المستوى الآخر؛ أو في إطار المجاز النصى سنجد أن النص الأصلى البحر متوسطى قد تراكب فوقه نصًا ينتمى إلى ثقافة الأطنطى، ويكاد يكتب بشكل كامل فى الفراغات الفاصلة بين الكلمات التى تنتمى إلى ثقافة البحر المتوسط، ويستثنى من ذلك شخصية كاليبان التى تشكل نصًا يتم نقشه بشكل مزدوج، وهو ما تشير إليه الكلمات الأربع المستخدمة فى وصفه فى قائمة الشخصيات ، وهى : كاليبان ،

---

* المعنى تعبر عنه كلمة واحدة فى الانجليزية ، وهى cannibal . [المترجم].

همجى، مشوه ، وعبد ؛ وهذا التحديد المفرط فى ملامح الشخصية يتناقض مع اللا تحديد الذى يوصف به مكان إقامته الذى ينعت بأنه "جزيرة غير مأهولة" .

(Hulme 1981:72)

وفى حين يقترح هالم هذا التأطير المزدوج الذى تنطوى عليه عملية ابتناء شخصية كاليبان، يرى بول براون Brown أن أيرلندا بوصفها "فرصة تسمح باتساع مساحة المدنية" وبوصفها فضاءًا "يحمل إمكان تعرية الإنسان المتحضر" (1985:57) كانت أيضًا جزءًا دالاً من الطوبوغرافيا الخاصة بشخصية كاليبان.[٥] إن هذه الخطابات المتعددة التي تؤطر شخصية كاليبان، وتمردها فى مسرحية *العاصفة* تمثل المعطى الذى تتأسس عليه النزعة الاستعمارية، ذلك أن "غير المتمدين" قد يجرده "المتمدين" من حيازاته تحت زعم أن الأخير يسعى إلى "تحضير" civilize الأول ، فضلاً عن إمكانية تعرض المتمدين لإجراء مضاد من غير المتمدين (Barker and Hulme 1985:200). وهكذا عندما يكون بروسبيرو فى أكثر لحظات تمدينه فى المسرحية عندما يقوم بتقديم مسرحية الأقنعة الترفيهية احتفالاً بقران ميراندا وفرديناند ، سنجد أن التهديد بتمرد كاليبان- الذى شجع عليه كل من ستيفانو وترينكولو (الذين حسبما يصر براون ينتميان إلى طبقة بلا أسياد سببت المتاعب للإنجليز الذين حاولوا الاستحواذ على أيرلندا [1985:58]) - هو الذى يتسبب فى تلك النهاية المفاجئة التى تقطع حالة اللهو والمرح:

بروسبيرو [فى حديث جانبى] كن قد نسيت تلك المؤمراة الدنيئة لذلك البهيم كاليبان وأعوانه

ضدى : لقد أوشكت ساعة

مكيدتهم . [موجهًا حديثه إلى الأرواح] أحسنتم! يكفى ما فعلتموه !

فرديناند : لقد ألمت بوالدك فورة

أعملت فيه عملها .

ميراند : لم أعهده حتى هذا اليوم

ممسوسًا بالغضب، وخارجًا عن أطواره .

(IV, i, 138-145)

يكشف إطلاع بروسبيرو على الغيب عن نظام المراقبة الدقيقة والموثر الذى يفرضه المستعمِر (بكسرالميم) ، كما يكشف عن المدى الذى يذهب إليه غضبه إذا ما تعرض لتحدى مما يسميه بروسبيرو فى سطور قليلة لاحقة : "شيطان ، شيطان بالسليقة، لم يُجدِ التهذيب نفعًا مع طبعه؛ ولم يبق من جهدى الذى صرفته معه فن ترفق ورأفة شيئًا، فقد ذهب جمعيه سدى" (iv,I,188-190). ويرى كوام آنتونى آبيا Apiah أن بروسبيرو لا يبرر فقط النزعة الاستعمارية وحدها ، وإنما يبرز أيضًا "تلك الوحشية التى يستخدمها الاستعمار مع الشعوب غير البيضاء" (1990:278) .

كما يشير باركر وهالم فإن التأثير الذى تحدثه محاولة التمرد من جانب كاليبان، ورد الفعل المتطرف من جانب بروسبيرو هو استبعاد ذكرى إطاحة أنطونيو بأخيه في السابق:

> إن ذلك يسمح لبروسبيرو باستبعاد ذكرى فشله فى منع إقصاءه عن دوقيته، وذلك من خلال تكرار حادثة التمرد التى يفلح بروسبيرو هذه المرة فى إخمادها ، ولكن بالإضافة إلى ذلك يكتمل تجسيد المروية الاستعمارية نتيجة لذلك: إن محاولة كاليبان - بعد أن تلطخت بالفعل المزدول، والواضح الذى ارتكبه أنطونيو - تأتى بوصفها تأكيدًا نهائيًا وقاطعًا على الخيانة المتأصلة فى طبيعة الهمج .

(1985:201)

إلا أن محل هذا التجسيد يبرز مواطن الخلل فى المروية الاستعمارية فى الوقت ذاته الذى يؤكد فيه على سلطة هذه المروية (Brown1985:48)، وهكذا فإن مسرحية *العاصفة* تعبر عن تناقض ملحوظ إزاء ما حدث من استخدام للعنف فى انتزاع الملكيات فى مستعمرات الأطلنطى، أو حتى فى أيرلندا .[٦]

ليس العنف سوى الجانب الظاهر من عملية الهيكلة الاستعمارية، أما اللغة فهى الجانب الأكثر عمقًا، والتكتيك الأكثر فعالية فى تنفيذ عملية الهيكلة، وفى انتاج ما يسميه فوكو "الأجساد الطبيعية" ، ولعل أهمية اللغة فى إتمام عملية الهيكلة تتضح فى محاولات بروسبيرو تعليم كاليبان، وفى محاولات الإنجليز فى القرن التاسع عشر تلقين أطفالهم من خلال كتب ما قبل المدرسة من قبيل *الأبجدية للأطفال الوطنيين*، و *رسوم لأطفال إنجلترا*. يوجه ستيفن جرينبلاط Greenblatt اهتمامًا خاصًا فى كتابه *تعلم اللعنة* إلى تلك المواجهة بين بروسبيرو بوصفه "أوروبيًا تكمن كل مصادر سلطته فى المكتبة، وهذا الهمجى الذى لا يعرف الكلام" (1990:23).[٨] يشير جرينبلاط إلى النتيجة التى يخلص إليها صامويل دانييل Daniel فى كتابه *Musuphilus* (1599) الذى يسـاءل العالم الجديد

بوصفه "حقلاً شاسعًا خصبًا يصلح لاستزراع اللغة الإنجليزية" (1990:16)، ويستخدم هذه النتيجة فى إلقاء الضوء علي هذا الاعتقاد من جانب أصحاب المشروع الامبريالى (وهو اعتقاد تشكل سريعًا ، وظل سائدًا لفترة طويلة) والقائل بأن الشعوب الأصلية فى العالم الجديد لم يكن لديها لغة أو ثقافة "وذلك علي الرغم من جود أدلة ناصعة تناقض هذا الاعتقاد" (1990:17). ليست القضية بطبيعة الحال عدم امتلاك كاليبان للغة؛ وإنما القضية هى أن تلك اللغة يتم إسكاتها- فتصبح "غير مسموعة من أحد"- فى مواجهة خطاب يحوز ثقة فائقة فى "الثقافة التى يملكها . لعل سيادة بروسبيرو - بوصفه المستعمِر (بكسر الميم) - من خلال كفاءته اللغوية تتجسد على نحو غاية فى الإقناع من خلال الفيلم الحديث الذى قدمه جريناواى عن مسرحية شكسبير والذى يحمل عنوان كتب بروسبيرو . ويقوم بدور بروسبيرو فى هذا الفيلم چون جيلجوود ، وهو ممثل له حضور محمل بالشفرات ، وذلك باعتباره الممثل الوحيد الباقى من مجموعة الممثلين الانجليز الذين كانوا يتسمون بالتفوق، والأصالة فى تعاملهم مع إنجليزية شكسبير ، وهو ما منحهم رواجًا عالميًا كبيرًا ، هم والمسرحيات، والأفلام التى مثلوها . فضلاً عن ذلك سنجد أن بروسبيرو كما قدمه جريناواى وجيلجود يكاد يتحدث كل السطور الخاصة بالشخصيات ،ومن ثم فإن ذلك يؤكد على أن كافة الذوات الخاضعة لبروسبيرو يجب أن تذعن لرؤية بروسبيرو للماضى. [٩] كذلك فإن الإضافات التى يتم إدخالها على النص فى مرحلة الكتابة باليد- أو ما يسميه جريناواى ؛الكلمات التى تشكل النص، والنص الذى يشكل صفحات، والصفحات التى تشكل كتبًا تتخلق منها المعرفة فى صيغة صورة Pictorial-

تمتزج مع صوت جيليجوود/بروسبيرو، ذلك الصوت المتفرد غالبًا ، والمتسيد دائمًا على نحو لا يترك مجالاً للشك فيمن يحوز السلطة. (١٠)

الأمر المؤكد أن الجسد النصى المطروح فى مسرحيات شكسبير ظل عنصرًا سائدًا، ودائمًا فى الممارسة الاستعمارية الغربية. كتب آلان سنفيلد Sinfield مقالاً فطنًا ، وإن كان مزعجًا يحمل هذا العنوان الغريب: "تحدث عن شكسبير والتعليم ، مبرزًا الأسباب التى ترى أنها أسهمت فى فعاليتهما، وماتراه، محل تقدير فيهما. دعم تعليقاتك بإحالات دقيقة" (Dollimore and Sinfield 1985,134-157)؛ ومثل هذه المقالات أظهرت جدوى نصوص شكسبير بالنسبة للأيديولوچيات المحافظة التى تنطوى عليها الممارسة المؤسسية، وإن تخيلنا أن هذا ليس سوى نتاجًا للشوفينية الإنجيليزية، تطالعنا مقدمة كتبها محرر كتاب بعنوان *مجىء شكسبير من إنجلترا*، والتى يذكرنا فيها بالانتشار الواسع والدائم للحكمة الأخلاقية، التى يتمتع بها الشاعر الكبير . يكتب ناراسيمهايا Narasimhaiah عن كتابه هذا قائلاً :

> ليس عنوان الكتاب مغرقًا فى الخيال كما يبدو، وذلك إذا تذكرنا أن من ضمن الأشياء العديدة التى أتت إلى الهند من إنجلترا ، القليل جدًا منها هو الذى أثبت أهميته كما هو الحال مع شكسبير. ذلك أن إنجلترا المرتبطة بالتجارة، والامبريالية، وقوانين العقوبات لم يكتب لها البقاء، أما إمبراطورية شكسبير التى لا تزول فستظل دائمًا معنا، وهو أمر لابد أن نكون ممتنين لأجله.

(1964:v) (١١)

إن المثالين الخاصين بفيلم *كتب بروسبيرو* لجريناواى، ومقدمة ناراسيمهايا لكتابه يطرحان مسارين مختلفين، ومتناقضين لعملية انتشار شكسبير فى الماضى الحديث، وقد أضيفت تطورات إلى التواريخ الآتية synchronic histories التى كتبها نقاد من قبيل هالم ، وبراون ، فوجدنا قراءات نقدية لمسرحية *العاصفة* تتم من خلال النسق التتبعى diachronic وتشير إلى أن "هناك العديدين الذين يرفضون فكرة أن مسرحية *العاصفة* تتحدث بتلك اللغة الضارية المميزة للاستعمار، وذلك نيابة عن كل البنيات الحاكمة الخاصة بالسلطة الغربية ومثلها. لكن على النقيض من ذلك نجد جماعة تأويلية * أخرى من غير الغربيين اعتبرت أن مسرحية *العاصفة* مثلت لفترة طويلة التجسد الفعلى للقناعات الاستعمارية" (Cartelli 1989:101). يتناول كل من كارتيلى، وروب نيكسون المعالجات التى تناولت مسرحية العاصفة ، والتى قام بها كتاب أفارقة (وهو موضوع سأعود إليه عند تناولى لمسرحية إيمى سيزير Cesaire التى تحمل عنوان عاصفة *Une Tempête*، وغيرها من "الأجساد المناهضة للاستعمار")، كما يشيران إلى اعتماد هذه المعالجات على النص المصدر باعتباره "أنموذجًا تأسيسيًا فى تاريخ النزعة الاستعمارية الأوروبية" (Cartelli 1989:101). يناقش كارتلى مسرحية حبة قمح (١٩٦٧) للكاتب الكينى ناجوجى واثيونجو ، وبطل المسرحية الذى تتقاطع شخصيته مع النص المصدر (فهو يعمل على إنجاز كتاب يحمل عنوان "*بروسبير*

---

* الجماعة التأويلية interpretive Community مصطلح سكه الناقد الأمريكى المعاصر ستانلى فيش (١٩٣٨-   ) للإشارة به إلى جماعة القراء/النقاد التى تتشارك الستراتيجيات القراءة ، وآليات التأويل. [المترجم]

فى *أفريقيا*")، كما تتقاطع مع النص الاستعمارى التأسيسى "الآخر"، وهو رواية كونراد *قلب الظلام* (Cartelli 1989:101-107). إن الموقف الذى يتبناه ناجوجى فى عمله كما يتصوره كارتلى هو ما يلى:

> إن القراءة "الصحيحة" ، تاريخيًا أو نقديًا لمسرحية العاصفة والتى تحصر النص فى "لحظة إنتاجه الأولى"، قد لاتخدم سوى اهتمامات عالم الآثار القديمة، وهى قراءة توثق " اشتباكًا" مزعومًا مع الخطاب الاستعمارى على نحو لا يؤثر تأثيرًا ملحوظًا وإيجابيًا على ما حدث من تطورات لاحقة فى الممارسات الاستعمارية.

(1989:107)

على الرغم من كل الارتباكات والتناقضات التى نتلمسها فى تحليلاتنا "للحظات الأصلية الأولى" التى تمخضت عن المسرحية يتضح لنا أن النص كانت له حياة أخرى لاحقة مختلفة، وقد ظهر توجه نقدى آخر ركز اهتمامه على إنتاج تاريخ التلقى الخاص بالمسرحية .

إن مثل هذه التحليلات بالإضافة إلى العديد من النصوص الأخرى الأساسية التى تعيد كتابة ومعالجة مسرحية شكسبير هى التى جعلت هوارد فيلبرين Fel-perin وآخرين يقولون عن ثقة بأن مسرحية *العاصفة* ذات توجه "مابعد استعمارى"(1990:173). وكما يشير فيلبرين نفسه تم تمثيل كاليبان فى المائة والخمسين عامًا الأخيرة بوصفه أحد سكان استراليا الأصليين، وبوصفه هنديًا أحمر ، وبوصفه أحد سكان جزر الهند الغربية، وبوصفه هنديًا ، وأفريقيًا ، ومن سكان جزر البوير، و "منتميًا إلى الجمهوريين الحمر" وبوصفه "الحلقة المفقودة"

فى نظرية التطور، و "أحد المغول" ، وبوصفه "أيرلنديًا" (1990:175). [١٢] فضلاً عن هذه الهويات المتباينة التى تلبست كاليبان فى العروض المسرحية، فإن شخصية كاليبان أصبحت محورًا لمراكمة تاريخ ثقافى مفصل ومعقد يكفى لجعل هذه الشخصية موضوعًا لكتاب يبلغ عدد صفحاته ٢٩٠ صفحة (Vaughan and Vaughan 1991). ينظر مؤلفا هذا الكتاب إلى كاليبان بوصفه دالاً لا يستنفذ ، وبوصفه توالدًا يستعيضان به عن "عالمية شكسبير التى لا يضاهيها شىء" (1992:171). يختم فيليرين ملاحظاته بالقول :

> إن كان فضح الخطاب الاستعمارى وتفكيكه قد غيرا قراءتنا لمسرحية العاصفة فمن المؤكد أنهما لم يؤديا بنا إلى التوقف عن قراءة العاصفة، أو إنتاج عروض مسرحية عنها ، أو تدريسها فى كل المستويات الدراسية، أو أيًا من الممارسات المؤسسية والثقافية التى تشكل التراث المعتمد، وتعمل على تدويمه.

(1990:180-181)

ذلك التحليل صحيح دونما شك ، وهذه الشبكة من العلاقات– وعلى وجه الخصوص رسوخ ما يسمى بالنصوص الأصلية لشكسبير أمام عمليات إعادة الكتابة الغزيرة– هي التى يجب أن تلتفت إليها الكتابات النقدية ، وتوليها عنايتها. فضلاً عن ذلك نحن بحاجة إلى أن ننتبه إلي ما يمكن أن تتمخض عنه عملية تمثيل علاقة الذات بالآخر فوق الخشبة متجسدة فى العلاقة بين بروسبيرو وكاليبان من تبسيط لهذه العلاقة .

يلحظ فيلبرين أن "الجماعة المقهورة التي لم يوظف كاليبان للتعبير عنها حتى الآن هى جماعة النساء- وهى فكرة قد يكون وقتها قد حان (وعلى ما نأمل) ومضى " (1990:175). لا تغرينى كثيرًا صيغة الجمع التى يستخدمها فيلبرين عندما يقول نأمل ، ويجعل نفسه جزءًا من هذه الهوية الجمعية، ولكن مع ذلك أجد تعليقه ذا دلالة فى انتباهه إلى حالة اللامبالاة فيما يتعلق بالنساء فى المسرحية. [١٣] إن قوة المجاز المرتبط بالعلاقة بين بروسبيرو وكاليبان أدى إلى غض الطرف عن فضاءات أخرى فى مسرحية *العاصفة* تتعلق بالاستعمار الأبوى، كما أن النساء فى المسرحية (ميراندا ، وسيكوراكس الغائبة/ الصامتة نصًا). لم يتم قراءة شخصياتهن باعتبارهن مشاركات فى تشكيل (و زعزعة) ما يعرف بالتنافس الذكورى ذى الطابع المهيمن . حتى هؤلاء النساء - كما يقول ستيفن أورجل- يشكلن جزءًا من "الشخصيات البدائل، والعائلة الشبحية التى يخلقها بروسبيرو" والتى هى جميعًا نتاج" لغياب الزوجة، والأم فى المسرحية" (1986:51).

يحاول براون فهم مواطن الارتباك والتناقض فى نص شكسبير، فيجد أنه يشير إلى المعانى الضمنية التى تنطوى عليها أشكال السلوك الجنسى فى النسق الاستعمارى. ويشير براون بشكل له دلالته إلى أن افتقار السكان الأصليين إلى التمدن يتضمن حيازتهم "لطاقة جنسية لا تعوقها قيود"(1985:50)، وهو ما يعنى أن المستعمر أدخل ضمن نظامه الهيكلى التحكمى تنظيمًا لرغبة جنسية منفلتة" (1985:51) . ويتجسد ذلك بطبيعة الحال فى مسرحية *العاصفة* عند سرد محاولة كاليبان اغتصاب ميراندا ، ابنة بروسبيرو :

هناك شخصية ميراندا ، سيدة القصر ، ذات السمت المعجزى،
والعذراء، وهناك شخصية كاليبان، "آكل لحوم البشر"، ذو
السمت الهمجى. أما من يتسلط على الاثنين فهو بروسبيرو
العالم بالأسرار الذى تنحصر وظيفته فى الحفاظ على الحدود
الفاصلة بين إمكانات كل من الشخصيتين ، كما ينسب إلى
كاليبان كل ما هو دنىء، و همجى، أما ميراند فينسب إليها كل
ما هو مهذب ، وبحاجة إلى الحماية.

(Brown 1985:62)

فى المواجهة الأولى بين الشخصيات الثلاث بروسبيرو، وميراندا، وكاليبان ، نجد أن السيد يؤكد على ضرورة الهيكلة الجسدية العنيفة لهذا التابع:

لقد أفحشت فى الكذب يا أكذب العبيد
يا من تؤثر فيه العصا، ولا يجدى معه المعروف! لقد عاملتك
على ما أنت عليه من خسة بتلطف يليق بالبشر؛ وأسكنتك
فى مخدعى الخاص، حتى اليوم الذى هممت فيه بانتهاك
شرف ابنتى. *

(I,ii,346-350)

كارتيلى على حق عندما لاحظ أن غضب بروسبيرو يرجع إلى حديث سابق على هذا المشهد يزعم فيه كاليبان لنفسه سيادته على الجزيرة، وهذا الغضب من جانب بروسبيرو يتزايد عند محاولة كاليبان اغتصاب ميراندا ، وهى محاولة

---

* رجعت فى ترجمتى لهذا المقطع إلى ترجمة باكرة، ومائزة، وهى تلك التى وضعها محمد عفت القاضى (سابقًا بالحاكم الأهلية- كما يقول غلاف الترجمة) والصادرة عام ١٩٠٩ . [المترجم]

لا ينكرها (1989:110). على هذا النحو فإن محاولة الاغتصاب لا تكتسب دلالتها إلا بوصفها قرينة على همجية هذا التابع، أى على عدم استجابته للتلطف الذى يليق بالبشر" وميله إلى الانفلات الجنسى. ويرى إريك تشيفيتز أننا لابد أن نلتفت إلى هذا المشهد لا بوصفه مشهد عنف ، وإنما بوصفه مشهداً دالاً على "إخفاق فى التعلم، حيث نجد هذا الهمجى بما فيه من طبيعية غير قادر على عبور حد الترجمة ، واكتساب فصاحة البلاغة الاستعمارية" (1991:172) . إلا أننا إذا قصرنا قراءاتنا علي مجرد التضمينات التى ينطوى عليها المجاز الخاص بعلاقة كاليبان بيروسبيرو، فإننا نخفق فى تعيين قضية أخري من القضايا المربكة فى عصر النهضة، ألا وهى التهديد بتلوث الدماء الارستقراطية، تلك الطبقة التى كان الوهن قد بدأ يصيبها. كذلك فإن عدم اليقين السائد بخصوص ثوريث السلطة، والتهديد الذى تحمله طبقة التجار التى تتزايد سلطتها من الناحية الاقتصادية تم تجسيده فى صورة الاهتمام الشديد (على خشبة المسرح، وخارجها) بالجسد الأنثوى (المتناسل). [١٤]

واقع الحال أن الفعل الدرامى فى مسرحية *العاصفة* يعبر صراحة عن حق بروسبيرو فى السيادة على الفضاء الجغرافى، وذلك فى مواجهة طبقتين من المتعدين (السكان الأصليين، والمتمردين الذين تحطمت بهم السفينة، والقادمين من مدينته ميلانو)، كما يعبر عن حقه فى ترسيخ، وإقرار سلطته من خلال إخضاع العبد، وإخضاع ابنته. عندما تتأكد السلطة فى يد المستعمر، فحينئذ فقط يصبح على استعداد للتحكم فى الفضاءات التى لا يمكلها أحد (مثل الجزيرة، وجسد ابنته). تشكل ميراندا إذاً فضاءًا استعماريًا، تمامًا مثل الجزيرة

التى نشأت عليها، كما أن جسدها القادر على التناسل والتوالد يضمن لوالدها استعادة سلطته المفقودة فى ميلانو. يعرض بيتر ستاليبراس على نحو مقنع لتلك الفكرة القائلة بأن "جسد المرأة" فى الخطابات المطروحة فى إنجلترا فى أوائل العصر الحديث "كان بمثابة خريطة رمزية للفضاءات "المتحضرة"، والفضاءات الخطرة التى كان يتحتم استعمارها فى ذات الآن" (1986:133) . إن تقاطع القناعات الأيديولوچية التى تمارس تأثيرها على كل من هذه "الفضاءات"، فضلاً عن الغموض الذى يكتنف جسد المرأة بوصفها خريطة رمزية تشكل جميعًا مجالاً هامًا جديرًا بمزيد من الاستقصاء، وإن كان قد تعرض لبعض التجاهل.

تتعرض لورا دونالدسون Donaldson فى دراستها الموحية التى تحمل عنوان *العرق والجنوسة وبناء الامبراطورية*- تتعرض لما نسميه "عقدة ميراندا" وترى دونالدسون أن " السؤال المحورى الذى تثيره عملية الجمع بين ميراندا وكاليبان... هو : لماذا لم يتمكن هاتان الضحيتان اللتان جنى عليهما النسق الذى فرضه بروسبيرو من "رؤية" أحدهما الأخر" (1992:16) . ترى دونالدسون أن محاولة كاليبان اغتصاب الممتلكات القانونية التى يحوزها المستعمِر (بكسر الميم) تمنحه كلاً من "العدالة الشعرية" poetic justice و "سلطة غير مباشرة" ، ونتيجة ذلك أن واحد "دخول كاليبان طرفًا فى الامبريالية، والذكورية بوصفه جانٍ ومجنى عليه فى آن يجعلنا نساءل أية محاولة لتشكيله بوصفه "الآخر" المستعمَر (بفتح الميم)، والمتجانس (1992:17). يشكل هذا التصور رؤية أكثر عمقًا (تأخر طرحها فترة طويلة) وتصحيحًا لثنائية الذات/ الآخر التى كانت تفرض فرضًا على علاقة بروسبيرو بكاليبان ؛ ومن ناحية أخرى هناك ضرورة أيضًا لفحص

الدور المزدوج الذى تلعبه ميراندا على نحو مشابه. إن كانت ميراندا قد خضعت لعملية تشيؤ جنسى من جانب كل من المستعمِر والمستعمَر، فهى تتعرض أيضًا للتدجين بفعل أدوات السيطرة التى يحوزها أبوها (و زوج المستقبل)، بقدر ما تصبح هى ذاتها إحدى هذه الأدوات. ومن الأهمية بمكان هنا أن نلحظ أنه عندما يرد كاليبان على تهمة الاغتصاب بالقول "آه، آه، ليت الأمر كان قد قضى!/ لو لم تحل بينى وبين مرامى، لكنت قد أعمرت الجزيرة بنسل كاليبان " (I,ii,351-353) فإن ميراندا هى التى ترد على دفاعه هذا بالقول :

سحقًا لك أيها العبد المقيت
يا من لم تظفر بشىء من الخير
كونك مصدر كل شر ! لقد رثيت لحالك،
وأجهدت نفسى فى تعليمك النطق، ولم تكن لتمر ساعة
دون أن ألقنك شىء: وعندما كنت عاجزًا أيها الهمجى
عن التعبير عن مقاصدك، ولم تكن تعرف سوى غمغمة
البهائم العجماء، منحتك الكلم الذى تفضى به
بمكنون نفسك.*

(I,ii,353-359) (١٥)

يبدو من المناسب تمامًا هنا أن تكون ميراندا هى الأداة فى تعليم المدنية من خلال اللغة(وهى بذلك تشكل تنبؤًا بالطابع الجنوسى الذى اكتسبه التعليم فى إنجلترا فى العصر الڤيكتورى الذى غلب عليه الطابع الاستعمارى الواضح)،

---

* تستند المؤلف إلى الطبعات التى تنسب هذه السطور إلى ميرُاندا .

والتأكيد هنا مرة أخرى على "غمغمة" كاليبان التى لا يمكن سماعها إلا عندما تترجم إلى الخطاب الخاص بها؛ "وهكذا تمتثل ميراند للمتطلبات المزدوجة للأنوثة فى إطار ثقافة السيد : عندما تتحمل المرأة البيضاء بعضاً من أعباء الرجل الأبيض، فهى لا تفعل شيئًا سوى التأكيد على تبعيتها" (Loomba 1989:155) . [١٦]

موجز القول أن علاقة ميراندا - كاليبان تبرز الازدواجية، ليس فقط فيما يتعلق بشخصيات المسرحية الأخرى، وإنما فيما يتعلق بتواطؤ القارىء/المتفرج فى عملية التركيز على جوانب معينة فى هذه العلاقة . إن النتائج التى يتمخض عنها هذا الوعى بالذات تشكل الموضوع الذى تعالجه آن طومسون فى تناولها لدور ميراندا . ترى طومسون أن "قراءتها للمسرحية بوصفها امرأة، وبوصفها منتمية إلى النزعة النسوية" قد يدفعها إلى البحث فى التمييز للجنسى الواعى ، وغير الواعى الذى انطوى عليه تاريخ التلقى النقدى لهذه المسرحية، وتاريخ تقديمها فوق المسرح . أما إذا قرأت المسرحية بوصفى شخصًا بريطانيًا، فلن يكون ضميرى مرتاح تمامًا ، ذلك أن النساء والرجال على السواء أفادوا (ولازالوا) من تلك النزعة الاستعمارية التى تتجسد فى أوضح صورة لها فى مسرحية *العاصفة*" (1991:54). ذلك الإقرار بالتواطؤ يستثير تساؤلين كما ترى طومسون :

هل بالإمكان مسرحة نص العاصفة بحيث يعبر عن رؤية تقارب القراءة النسوية للنص (دون إعادة كتابته، أو إضافة شىء من قبيل الإبيلوج الذى وضعه ليننجر)، الأمر الثانى هو : ما المتعة

> التى يمكن أن تجتنيها امرأة منتمية إلى النزعة النسوية من هذا النص سوى تلك المتعة البائسة المتمثلة فى الإحاطة بكافة أنساق الاستغلال التى ينطوى عليها؟ (١٧)

(1991:54)

إن صياغة استجابات إيجابية للتساؤل الثانى الذى تطرحه طومسون أمر ينطوى على مخاطرة فى تصورى ، خصوصًا أنها تحاول فى تساؤلها الأول تحجيم درجة "إعادة الكتابة التى يمكن تحقيقها (وكأن لسان حالها "هذا نص لشكسبير"). ويبدو لى أن المرأة، والمنتمية إلى النزعة النسوية يمكن أن يستخلصا قدرًا كبيرًا من المتعة، وذلك من مجرد فعل إعادة كتابة النص ذاته. كذلك فإن إمكانية الاستجابة بالإيجاب للتساؤل الأول من شأنها أن تؤكد على استبعاد كافة التحليلات النقدية تقريبًا التى أشرنا إليها هنا، كما تؤكد على استبعاد مشاركة الجسد المؤدى.

فى ختام معالجتهما لمسرحية العاصفة بوصفها نصًا استعمارى النزعة يذكر كل من باركر ، وهالم قرائهما بالآتى :

> إن الطابع المسرحى سيؤثر أيضًا فى هذا النص [وخطابه، خصوصًا الخطاب الاستعمارى] على نحو معين، وذلك بأن يؤدى إلى خلق حالة من حالات المماسفة، وذلك من خلال الغياب الحتمى (والبنائى) لتعليقات المؤلف المباشرة؛ وهذه المماسفة تشكل علاقة معقدة مع النزوع المعاكس لدى الجمهور (وهو نزوع بنائى أيضًا) إلى التوحد مع الشخصيات المقدمة - وذلك من خلال اللغة ، ومواضعات المسرح- فى صورة أبطال، وبطلات يظل هناك الكثير من الجهد الذى يمكن بذله فيما

يتعلق بالكشف عن العلاقة المفصلية بين العرض الذى يقوم

على خطاب معين، وطريقة تقديم هذا العرض.

(1985:204-205)

إن الاهتمام النقدى الكبير الذى أولته المادية الثقافية والتاريخانية الجديدة للعرض الذى يقوم على خطاب معين انطوى على قصور شديد للغاية، وهو تجاهل (بشكل يكاد يكون دائم)، بل ونفى الطريقة التى يقدم بها العرض بشكل صريح أو مضمر : "إن ما يتم حذفه - أو إقراره- هو الصياغة المسرحية لذلك النوع من المسرح" (Francis Barker 1984:17). فى لحظتنا الحاضرة أيضًا تؤكد مواضعات الفرجة المتعلقة بالنص الشكسبيرى على المكانة المتميزة لدلالة الكلمة والنص وهو ما ظلت هذه المواضعات تؤكد عليه لفترة طويلة، (حتى لوعوملت الكلمة بوصفها غيابًا - ذلك أن الجهاز الثقافى الخاص بشكسبير يكمن بشكل قوى خلق أية صيغة من صيغ إعادة إنتاجه)، وإذا ما تجاوزت طريقة تقديم النص الشكسبيرى هذه المواضعات المفروضة مسبقًا يفسخ تعاقد الفرجة. من بين تجليات هذه المواضعات المفروضة التى تتسم بالمغالاة، هو ما نجده فى الممارسة النقدية عندما يزعم هالم بأن كاليبان "لا يمكن أن يوجد إلا داخل الخطاب: فهو يتجاوز حدود التمثيل بشكل جوهرى" (1981:72) [١٩]- وهو زعم غريب من جانب هالم عن شخصية يفترض أن طريقة تشكيلها وتجسيدها لا تتم إلا من خلال ممثل فى مسرحية .

ثق أن كـــلامك هذا يجلب عليك الليلة التـــشنجـــات ووخـــزات الجنبين التى تقض مـــضـــجـــعك ، ويجلب عليك الجـــان تفـعل فـعلهـا فـيك طوال الليل ، فـتلسـعك لسعـات تقـارب فـتحـات قـرص العسل ، ولكنها أشـد " إلامًا من لسعات النحل.

(بروسبيرو فى العاصفة I,ii327-331)

إن ميـراندا بثوبها الذى لا يكاد يخفى عـريها جميلة وضاءة، تضىء شمس الصباح السـاطعة نصفـها الأعلى، فتلقى بظل عميق تحت ثدييها، وبطنها. شعرها يهب.

ويحمى جنبيها وظهرها كوكبة من شخصيات الأساطير الذين يرمـقـونها ، ويبـتـسـمون لها منتظرين- وواحـد أو اثنان منهم يصـــدر عنهـــمـــا أبسط الايماءات الجنسـيـة. كـمـا يهب ثرى الحصاد الذهبى قويًا.

٤٦-٧ إننا نراقب عـلامـــات عـــدم الفـــهم ترتسم على وجـــه فرديناند . ويطير إرييل حوله حاملاً كتاب الحب الذى يتثبت منه بسرعة من حقيقة ما ، ثم ينتزع قبعة فرديناند العريضة ... ويهمس فى أذنه اليسرى (ويلقنه بروسبيرو الكلمات):

بروسبيرو (وهو يؤدى إرييل) : آه، أنت تتساءل! يكرر فرديناند كلمات إرييل بوعى متزايد، ونحن نراه، وهو يتلفظها، وإن كان بروسبيرو- مرة أخرى- هو الذى يتكلم .

(بيتر جريناواى - كتب بروسبيرو 1991:104) (٢٠)

كما يتضح من هذين الاقتباسين، فإن العلاقة بين العرض الذى يقوم على خطاب معين، وطريقة تقديمه ليست علاقة معقدة فقط، وإنما علاقة محورية. وحتى نمعن النظر فى تمثيل الجسد الذى أفرزه الاستعمار، وذلك من خلال *العاصفة* (وهى نص ينظر إليه بوصفه عرضًا) يمكننا أن نشير أيضًا إلى الأفكار التى كانت رائجة عن الجسد فى الوقت الذى قدمت فيه المسرحية للمرة الأولى. يقرر فوكو بكل ثقة فى مستهل كتابه *تاريخ الممارسة الجنسية* (المجلد الأول) أن القرن السابع عشر كان "زمن الإيماءات الصريحة، والخطاب الذى يخلو من الحياء، والتعديات العلنية... لقد كان زمنًا كانت الأجساد فيه "تستعرض نفسها" (1978:3) . وإن كانت *العاصفة* تفتقر إلى هذه المبالغة في استعراض الجسد (وهو أمر شائع فى العديد من المسرحيات اليعقوبية المعاصرة لها)، إلا أنها تحيل بشكل دائم إلى تشريح الجسد، وعلاقة ذلك الوثيقة بالأداءات الخطابية discur- sive performances الخاصة بالشخصيات التى تمثلها المسرحية . فى مشهد "المقابلة" بين الأب والابنة *(I,ii)* على سبيل المثال– وهو أول مشهد تمثل فيه المسرحية شخصيتى بروسبيرو و ميراندا – سنجد أن اللغة التى يستخدمها بروسبيرو تلفت الانتباه إلى الجسد الذى يخاطبه : "أخبرنى قلبك المسكين بأن أذى "لم يقع" (14-15)؛ "مدى يديك/ وانزعى عني ردائى السحرى" (23-24)؛ "امسحى عينيك، واهدأى بالاً" (25)؛ ولقد حانت الساعة الآن ؛/ وفى اللحظة افتحى عينيك؛/وأطيعى، وأنصتى" (36-38). [٢١] إن هذا الزخم فى الإشارة إلى ما هو جسدى يخدم غرض العرض من نواح عدة : ذلك أن هذا يتيح للممثلين شفرة للإيماءة ، والتمثيل الجسدى ؛ كما يمد المتفرج بدليل للفرجة؛ والأهم من ذلك، أن هذه الإحالة المكثفة توجه اهتمامنا إلى منظر الجسد الأنثوى الذى

"يشكل داخل النسق الجنسى، الغربى، الذكورى الأبيض ساحة عراك تحتدم عليها صراعات غير تلك التى تخص المرأة" (Jacobus eal.1990:2) . تنطوى قصة بروسبيرو على قناعته بواجب البنوة من ميراندا تجاهه ، والذى يتمثل فى جسدها المادى الذى يتعرض للتسليع. إن هذا الجسد الأنثوى نفسه، فضلاً عن المعرفة التى يحوزها بروسبيرو هما اللذان سيضمنان استعادته لسلطته فى المركز الاستعمارى.

يؤكد فرانسيس باركر على أن الجسد الذى يتعرض للهيكلة فى القرن التاسع عشر هو "نقطة الارتكاز المحورية، والنقطة التى تتقاطع عندها قوة الخطاب، والقوة المادية، والتى تشكل جميعًا هذا العالم بوصفه موضع الخطر والتطلع الذى تشهد له النصوص اليعقوبية بشكل متكرر" (1984:23). منذ اللحظة الأولي التى يمثل فيها جسد ميراندا نجده ظاهرًا على نحو واع، وبشكل يجعل الإحساس "بالخطر والتطلع، حاضرًا لدى الجمهور على نحوٍ مباشر ومتواصل. ولكن بأى معنى من المعانى يمكننا (كجمهور معاصر) أن نقرأ هذا ؟ ولعله من المفيد هنا أن نقتبس بشكل كامل التحذير الذى يطلقه باركر بشأن عدم قدرة الممارسات التمثيلية فى القرن العشرين على تشفير وتحقيق هذه القابلية للظهور visibility:

> إن الجسد اليعقوبى - الذى يمثل بالتأكيد موضوعًا لرغبات مريعة - يتوزع بشكل كامل، ودون انتقاص على مسرح يشغل مكان المركز سياسيًا ، وثقافيًا، وذلك بالمقارنة مع هامشية المسرح اليوم ؛ وبعيدًا عن المسرح فإن هذا الجسد يوجد في عالم يختلف تنظيمه الداخلى المعقد للغاية اختلافًا تامًا عن

التنظيم الخاص بعالمنا، ولا يرجع ذلك فقط إلى الدور الذى يلعبه هذا الجسد فى ذلك العالم . إذا نظرنا إلى هذاالجسد بكل ما فيه من معنى من زاوية نظرنا الآن حيث الجسد خطيئة، لوجدنا أن هذا الجسد اليعقوبى جسد حسى لا زال يملك طاقة (على الرغم مما تعرض له لاحقًا من محو من قبل النزعات الميتافيزيقية) قادرة على إضاءة المشهد، وإثارة الاختلاف ، واستنفار الشعر. إن هذا الجسد المشهدى الواضح الصريح هو التعبير الصحيح عما اعتبرته البرجوازية أمرًا واجب النسيان.

(1984:25)

إن كانت العروض المسرحية التى ظهرت فى الفترة اللاحقة على القرن السابع عشر قد قصرت جسد ميراندا بشكل أو بآخر على ذات وموضوع الحب الرومانسى الذى تستند شفراته إلي مبادىء النزعة الإنسانية الليبرالية، فإن التمثيلات السينمائية للجسد ذاته حاولت بشكل أكثر وعيًا أن تجعله أكثر وضوحًا، وبروزًا. تكشف المقتطفات المأخوذة عن سيناريو جريناواى عن جسدٍ يتم تحويله إلى موضوع بشكل واضح، وهو جسد ليس فقط موضع نظر الجمهور، وإنما موضع نظر فرديناند، وأبيها أيضًا . إن اريبل فقط هو الذى يعتيريه التشوش فى إشارته إلى النص الذى لابد أن يستخدمه لكى يمنح هذا الجسد أداءًا يستند إلى خطاب معين ، ومن ينتهك الاطار الموضوع، ويشير إلي ظروف تلقى جسد ميراندا .

فى هذا الإطار ذاته، ولكن فى فيلم ديريك جارمان عن مسرحية *العاصفة* (1980) نجد ميراندا ، وفرديناند يواجه أحدهما الآخر وهما جسدان عاريان ،

وذلك فى إيحاء إلى الرغبة الجنسية التى على بروسيرو أن يعمل جاهدًا لهيكلتها والتحكم فيها لصالحه . وبغض النظر عن الصياغة المسرحية الواضحة لقراءة كل من فرديناند وميراندا لجسد أحدهما الآخر - وهما قراءتان متزامنتان، ومحددتان، فإن الأمر الواضح هو أن هذه الصياغة المسرحية تعمل على تدويم السيادة. رغم ذلك يحاول چارمان تقديم قراءة نقدية لحتمية استعادة "الطاقة" الحسية المرتبطة بفرديناند وميراندا ، وذلك بغية التأكيد على فكرة "الحب الرومانسى"، ويفعل چارمان ذلك من خلال اختياره لـ"تويا ويلكوكس Wilcox كممثلة، ومن خلال توقيعه على التتر باعتباره منتج لأفلام چنسمثلية تقدم أساسًا للمتفرجين من الشواذ. إن اختيار ويلكوكس في دور ميراندا يحرز تأثيرًا خاصًا ذلك لأنها عام ١٩٨٠ كانت مغنية ، ومؤدية شهيرة (ومن ثم ظاهرة) لموسيقى البانك Pnnk. إن إرتباط جسدها بحركة تعالقت مع أنماط السلوك الاجتماعى المتحرك، بل والعنيف غالبًا تعبيرًا عن رفض القيم السائدة، يجعل هذا الجسد (بوصفه الفضاء الأساسى الذى توسم من خلاله بأنها فنانة من فنانى البانك) يقف حائلاً دون الصياغة الرومانسية لشخصية ميراندا ، ودون هذا التناسب والتوافق مع شخصية فرديناند، الذى يبدو طبيعيًا فى ظاهره.

هناك مشهدان فى *العاصفة* يجسدان العقاب الذى يتم إنزاله بالجسد عندما ينظر إلى ممارسته الجنسية على أنها فى غير موضعها، أو فى غير زمنها . فى تمثيل مزدوج لما يسميه فوكو "تكنولوچيا الجسد السياسية" (1979:26) نرى المدى الذى يمكن أن تكون خلاله سلطة بروسبيرو متوقفة على النظام الناجح المفروض على كافة الأجساد الخاضعة له . يستهل المشهد الثانى من الفصل الثانى بكاليبان وهو يحمل حمولة من الخشب ، ويتحدث مباشرة إلى الجمهور:

صبت عليك يا بروسبيرو جميع الأبخرة السامة التى تسحبها الشمس من البطيحات والمستنقعات، والوهدات النتنة وتراكمت عليك حتي تجعلك وباءًا واحدًا ا إنى أسبه وألعنه ولو سمعتنى عفاريته ، أنى لا أقدر على منع نفسى عن سبه، ومع ذلك فلو سمعونى لا يأتون إلى إلا إذا أمرهم أن يأتوا لتعذيبى وإزعاجى بهيآتهم المخيفة فيوقعونى فى الأوحال، أو يتشكلون لى فى هيئة شعلة مضيئة تلمع من بعيد فى الليل الحالك فاتبعها لاهتدى فأضل السبيل، إنه يطلقهم على أقل شيء يحصل منى، ويسلطهم على فيحضرون لى أحيانًا بهيئة قرود كاشرة عن أنيابها فتململنى بصراخها وصياحها، وآخر الأمر تعضنى عضًا، وتارة يظهرون فى هيئة القنافد تتكور فى طريقى فلا أدوس إلا على أشواكها، وتارة فى هيئة الثعابين تلتف على جسمى وتفر فى وجهى حتى أجن جنونًا . *

(ii,II,1-14)

إن تعريض الجسد للتعذيب ، أو حتى التهديد بتعريضه للتعذيب يضمن مشاركة كاليبان فى نظام الحكم الذى يفرضه بروسبيرو، كما أن فرض نظام عقابى مجدول زمنيًا من شأنه أن

يضاعف قوى الجسد (فيما يتعلق بالنفع الاقتصادى له)، ويضعف من هذه القوى ذاتها (وذلك فيما يتعلق بالخضوع السياسى). موجز القول أن هذا النظام العقابى يفصل السلطة عن الجسد؛ وهو من ناحية يحول هذه السلطة إلى "قابلية" أو

* عن ترجمة محمد عفت القاضى– مرجع سابق . [المترجم]

"قدرة" يسعى إلى مضاعفتها؛ ومن ناحية أخرى يعكس مسار
الطاقة، والسلطة الناتجة عنها بأن يحولها إلي علاقة
إخضاع صارمة .

(Foucault 1979:138) (٢٢)

يُستهل المشهد التالى بفرديناند وهو "يحمل جذعًا من الحطب". ليست المماثلة هنا فقط فى المهمة التى يقوم بها كل من كاليبان وفرديناند (وهى مهمة يتحكم فيها بروسبيرو وينظمها فى الحالتين)، وإنما المماثلة أيضًا ، تعكسها ردود فعل فرديناند ("دنىء" ، "ثقيل"،"كريه"). إلا أن فرديناند راغب كل الرغبة فى استعادة آلامه فى صورة "استعداد" أو "قابلية" وذلك فى اللحظة التى تتحدد فيها معالم هذه المهمة من خلال الحضور الحسى لميراندا :

إن روحى هى التى تخاطبك الآن
إنى منذ رأيتك
طار قلبى متعلقًا بخدمتك، ملازمًا لك
وهو الذى قيدنى فى هذه العبودية، فلأجل خاطرك
رضيت أن أكون حاطبًا ، وصبرت على ذلك . *

(III,i,63-67)

وعندما نلاحظ هذه المهمة المتكررة سنجد أن المهمة الأولى التى يؤديها كاليبان والتى لا تقربه من الجسد الجنسى لميراندا تؤدى دون رغبة ، ولكن قسرًا؛ أما المهمة الثانية التى يؤديها فرديناند، فلأن ورائها وعد بالجسد الجنسى

* عن ترجمة محمد عفت القاضى، مع بعض التصرف . [المترجم]

لميراندا فهى تؤدى طواعية -يتبدى أمامنا مرة أخرى وبشكل ملحوظ شعورًا بالتناقض حيال محور السلطة- المعرفة الذى يتجسد مسرحيًا من خلال تمثيل ثلاثة أجساد يتم هيكلتها (كاليبان، وفرديناند، وميراندا). وإذا اعتبرنا استعداد فرديناند لأن يكون خادمًا بمثابة خدمة لمصالحه أيضًا، فبإمكاننا أن نتذكر هنا أن الروح التى يعتبرها فضاء الحقيقة هى على وجه الدقة "سجن للجسد" (Foucault 1979:30) .

وهكذا فإن استعراض الجسد المخضع يشكل فضاءًا دائمًا للتأكيد على سلطة بروسبيرو . فضلاً عن ذلك فإن مثابرة صاحب الأرض الأصلى على التمرد ضد هذه الهيكلة الإمبريالية تمثل طاقة ضرورية لنجاح هذا المشروع الاستعمارى. حتى فى اللحظات التى تبدو فيها لغة المسرحية وكأنها توحى بوجه إنسانى الطابع، فإن إنتاج الأجساد المؤدية يؤكد على الإفصاح عن القناعات التى يقوم عليها مثل هذا الخطاب. إن كان هذا النص الذى ينتمى إلى القرن السابع عشر يفصح عن عملية الهيكلة الجسدية الناشئة، والتى يتطلبها الاستعمار، فلا يدهشنا أن هذا النص ذاته جذب إليه اهتمامًا كبيرًا فيما يتعلق بابتناء الجسد النقيض للاستعمار .

الجسد النقيض للاستعمار

إننا الهجناء الذين نسكن هذه الجزر ذاتها التي سكنها كاليبان
نرى الأمور بوضوح شديد : لقد غزا بروسبيرو الجزر ، وقتل
أسلافنا ، واستعبد كاليبان، وعلمه لغته لكى يصبح ما يقوله
مفهومًا . ما الذى يمكن أن يفعله كاليبان سوى استخدام هذه
اللغة ذاتها - فهو لا يملك لغة أخرى اليوم ... لا أعرف مجازًا

آخر أقدر على التعبير عن موقفنا الثقافى، وعن واقعنا .

(Roberto Fernandez Retamar, "Caliban", 1971:14)

كاليبان : ادعنى "س" . ذلك أفضل. مثل الرجل الذى يفتقر إلى اسم. أو إن شئت مزيدًا من الدقة، مثل رجل سرق منه اسمه . أنت تتحدث عن التاريخ... حسنًا ، هذا هو التاريخ، ويعرفه الجميع! كل مرة تنادينى فيها أتذكر حقيقة بسيطة، حقيقة أنك سرقت منى كل شىء، حتى هويتى! أو هورو*!

(إيمى سيزير - عاصفة- 1969:18)

هناك توثيق جيد لمحاولات الكُتاب المنتمين إلى أمم مستعمرة (أو كانت مستعمرة) معالجة مسرحية *العاصفة*. لا أهدف هنا إلي تكرار هذا التاريخ بتفاصيله الكثيرة؛ وإنما ما يعنينى أكثر هو إدراج عمليات تمثيل الأجساد النقيضة للاستعمار ضمن المسح الذى أقوم به، كما يعنينى أيضًا الرد على تلك الفكرة القائلة بأن ما هو نقيض للاستعمار تم إبطاله وإبداله بما هو ما بعد الاستعمار.

كما يشير روب نيكسون وآخرون، أصبحت مسرحية *العاصفة* نصًا تأسيسيًا بالنسبة لكتاب كل من الرواية، وغيرها فى دول العالم الثالث، ولاسيما أفريقيا، وجزر الكاريبى. [٢٣]وكما يظهر نيكسون فإن هذه المحاولات التى أعادت كتابة المسرحية على نحو نقدى كانت نتاجًا لظروف جيوسياسية وتاريخية معينة سادت منذ أواخر الخمسينيات، وحتى أوائل السبعينيات؛ يقول نيكسون:

---

* صرخة الحرقية عند الأفارقة . [المترجم]

فيما بين عامى ١٩٥٧، و ١٩٧٣ حصلت الغالبية الكبيرة من المستعمرات الأفريقية، والغالبية الأكبر من المستعمرات الكاريبية على استقلالها؛ كما شهدت هذه الفترة ذاتها الثورتين الكوبية والجزائرية، والمرحلة المتأخرة من ثورة "ماو" فى كينيا، وأزمة كاتانجا فى الكنغو، وانتفاضة الكتلة السوداء فى ترينيداد؛ وعلى نفس القدر من الأهمية شهدت هذه الفترة أحداثًا تفت فى عضد القوة العسكرية من قبيل حركة الحقوق المدينة فى الولايات المتحدة، وثورات الطلبة عام ١٩٦٨، وإذلال الولايات المتحدة أثناء حرب فيتنام. لقد تميزت هذه الفترة فى أوساط المثقفين الكاريبيين والأفارقة بإحساس عام بالاستياء المتفاءل.

(1987:5557)

وهكذا أصبحت *العاصفة* جزءًا من هذ المزاج العام ، وتم توظيفها عمومًا بغية إبراز شخصية كاليبان، وفى الوقت ذاته تعرية القناعات الاستعمارية التى تقف وراء "تكوين" بروسبيرو. لم تكن عملية إعادة النظر فى النص فى كثير من الأحوال مجرد مواجهة مباشرة مع النص الشكسبيرى، وإنما استجابة أيضًا لكتاب أوكتيف مانونى Mannoni الذى يحمل عنوان *سيكولوچية الاستعمار* *Psychologi de la Colonisation*(١٩٥٠) والذى حمل عنوانًا دالاً فى ترجماته الإنجليزية حيث عنون *بروسبيرو وكاليبان: سيكولوچية الاستعمار* (١٩٥٦-١٩٦٤).

ينطلق مانونى من تحليله لأزمته مدغشقر فيما بين عامى ١٩٤٧ و ١٩٤٨، ويقترح من خلال ذلك أطروحة عن النزعة الاستعمارية تتأسس على عقدتين

متعارضتين: بروسبيرو بعقدة الدونية؛ كاليبان = عقدة التبعية. وكانت النتيجة التى وصل إليها مانونى أن "ثورة مدغشقر لم تشتعل بسبب الرغبة فى كسر نير العلاقة القهرية التى تتخذ صورة السيد - العبد وإنما اشتعلت بسبب استياء الناس من اخفاق المستعمِرين (بكسر الميم) فى الحفاظ على ذلك النير على نحو أكثر تماسكًا، ومنحهم الأمن الذى كانوا يسعون إليه" *(Nixon 1987:563)*.

وكان مانونى نفسه فى حقيقة الأمر يشغل وضعية الطرف الأكثر قوة فى الأطروحة التى يقدمها ، ذلك أنه كان يعمل عالمًا اجتماعيًا لدى القسم العام للمعلومات فى مدغشقر والتابع لفرنسا، ومن ثم لا يدهشنا كثيرًا أن الذوات التى تخيل مانونى أنهم "شركاء راغبون فى أن يكونوا طرفًا فى عملية الاستعمار" *(Nixob 1987:564-565)* هم أنفسهم الذين يتوقون إلى مراجعة هذا الكتاب مثل مسرحية شكسبير التى يستلهم منها النموذج المعرفى.

على اعتبار أن محور هذا الفصل هو الجسد المؤدى ، أود هنا أن أفحص ما قد يعتبر أشهر ردود الفعل الإبداعية تجاه شكسبير من خلال كتاب مانونى، ألا وهو مسرحية ايمى سيزير التى تحمل عنوان *عاصفة*.

إن سيزير الذى ينتمى إلى جزر المارتينيك (وهى مثل مدغشقر جزيرة يحتلها الفرنسيون) يصوغ إطارًا لمسرحيته يجعلها- مثلما يشير عنوانها- قريبة، وإن لم تكن متماثلة مع النص المصدر، وهو مسرحية *العاصفة* .

الشخصيات

كما فى شكسبير

شخصيتان متبادلتان :	إرييل	عبد خلاسى
	كاليبان	عبد أسود
شخصية اضافية :	إيشو	شيطان–إله أسود

وهكذا يتضح لنا من النص القبلى نفسه النقاط التى يعيد سيزير التركيز عليها وفى المسرحية نفسها يكاد المجاز الخاص بعلاقة برسبيرو كاليبان يشغل زمن الخشبة، ومحور الاهتمام فيها ، وفى هذا الإطار يؤكد سيزير قائلاً :

> كاليبان هو الرجل الذى لازال قريب الصلة ببداياته، والذى لم تتفصم بعد العلاقة التى تربطة بالعالم الطبيعى. لازال بإمكان كاليبان المشاركة فى عالم من العجائب، وإن كان سيده باستطاعته فقط خلق هذه العجائب من خلال معرفته المكتسبة.

(مقتبس فى Belhassen 1972:176)

يبرز ذلك من خلال عرض الأقنعة الذى يقدم فى حفل زفاف ميراندا وفرديناند حيث يستدعى بروسبيرو آلهة وإلاهات الأساطير الغربية، ولكن العرض النقيض الذى يقدمه إيشو يقاطع عرض الآلهة الغربية، ويهينها، ويبعدها بعيدًا .

لم تكن كلمات كاليبان الأولي فى مسرحية عاصفة هى كلمات الإذعان للسيد، وإنما كانت صرخة الحرية الأفريقية : "أوهورو! أوهورو!" [٣٢]، كما أن كاليبان

(كما يتبين من المقتطف الذى يستهل هذا القسم) يرفض تسمية بروسبيرو له بالإنجليزية، ويطلب عوضًا عن ذلك أن يسمى "س". وكما ترفض المسرحية حضور الأساطير الغربية، فإنها تتحدى أيضًا فرض تاريخ غربى معين، وذلك لكى تستبدل بمروية المستعمِر (بكسر الميم) تراثًا نقيضًا يتجسد من خلال العرض. إلا أن النهاية التى يضعها سيزير لمسرحيته تتسم بالالتباس؛ ذلك أن بروسبيرو يترك حكم ميلانو فى يد أنطونيو حتي يستحوذ كل من ميراندا وفرديناند فعليًا على الحكم *(1972:72)*، ويبقى هو مع كاليبان: "وهكذا بكل بساطة.. يصبح كل من بروسبيرو وكاليبان ضروريين لأحدهما الآخر. يقول سيزير: "لا يمكن لبروسبيرو أن يعيش بمعزل عن كاليبان ، مثلما لا يستطيع البيض أن يستقلوا عن السود فى عالم اليوم" *(Belhassen 1972:177)*.

إن كانت مسرحية عاصفة تبدو أمثولة *Parable* واضحة إلى حد ما عن عمليات التحرير الأفريقى/الكاريبى [٢٤]، فإن إعادة كتابتها للسمات الجسدية الخاصة بكل من إرييل وكاليبان تعمل على إبراز الأطروحات التى قدمتها حركات التحرر من الاستعمار. يتبنى كاليبان- الذى يمثل بوصفه "عبدًا أسود، خطًا معارضًا وعنيفًا تجاه مستعمره. أما إرييل بوصفه خلاسيًا فيعبر عن الإفساد الداخلى الذى يحدثه المستعمِر (بكسر الميم) فى المستعمَر (بفتح الميم)، وهو الإفساد الذى يجعل إرييل على ما يبدو يتخذ موقفًا أكثر تسامحًا (وهو موقف يظهره كاليبان بأنه فى غير محله، وساذج). يجسد المشهد الافتتاحى من الفصل الثانى نظام تراتبى للجنس الأسود، وهو ما يعزز ضرورة تبنى موقف المواجهة من جانب كاليبان، ويجعل تفاؤل إرييل أمرًا مثيرًا للسخرية. يجسد إرييل- بهذا

المعنى- كاليبان كما تصوره مانونى فى كتابه، كما يعبر عن عجزه عن رؤية المرويات التى يطرحها سيده فيما يتعلق بالذات المتفردة : "أنا لا أكافح فقط لأجل حريتى، أو حريتنا، ولكن لأجل بروسبيرو أيضًا، وذلك حتى يكتسب بروسبيرو ضميرًا" *(Cesaire 1985:26)* .

عندما يكتب سيزير نصًا يرد به على نص *العاصفة* فإنه يخلق جسدًا نقيضًا للاستعمار متعدد الأوجه ويتجسد هذا التعدد فى التراث الأصلى كما يجسده إيشو، والمقاومة السلبية كما يصورها إرييل، والمواجهة العنيفة كما تتجسد بشكل غاية فى الوضوح فى كاليبان/س. إلا أن مدى الرؤية التاريخية التى ينطوى عليها النص لا يسمح له بالبحث فى الكيفية التى يمكن بها لحركة مناهضة الاستعمار أن تفض بها (أو لا تفض) التداخل الحادث بين هذه العناصر المتباينة.

يختتم نيكسون دراسته المسحية بالتصريح بأن "قيمة *العاصفة* بالنسبة للمثقفين الأفارقة والكاريبيين تتلاشى عند اللحظة التى تنفض عندها الحبكة . إن المسرحية تفتقر إلى فصل سادس كان بالإمكان إضافته للتعبير عن العلاقات بين كاليبان، وإرييل، وبروسبيرو بعد دخولهم حقبة ما بعد الاستعمار" *(1987:576)*. هذا صحيح إلى حدٍ ما علي الرغم من أن التاريخ العام للمسرحية بوصفها نصًا نقيضًا للاستعمار لم ينته بعد كما هو واضح. عندما يعود الكاتب الكوبى روبرتو فيرنانديث ريتامار فى عام ١٩٨٦ إلي مقاله الأصلى الذى كان قد كتبه عام ١٩٧١ بعنوان "كاليبان" - والذى يصفه فريدريك جيمسون بأنه "النص الذى يعادل كتاب الاستشراق لادوارد سعيد فى أمريكا اللاتينية" *(1989a:viii)*- يقول فى الختام:

ليست رغبتى، ولم تكن أبدًا تقديم أمريكا اللاتينية، وجزر الكاريبى بوصفها منطقة مقطوعة الصلة عن بقية العالم، وإنما رغبتى هى النظر إليها بوصفها جزءًا من العالم- جزءًا ينبغى النظر إليه بالقدر ذاته من الاهتمام، والاحترام مثله مثل بقية العالم، وليس بوصفه مجرد صياغة أخرى للغرب...

إن العاصفة لم تهدأ . لكن البحارة الذين تحطمت بهم السفينة فى العاصفة، وكروزو ، وجليڤر يمكن رؤيتهم من اليابسة وهم يخرجون من المياه، وهناك لن يجدوا فى انتظارهم بروسبيرو ، وإرييل، وكاليبان، ودون كيشون، وفرايداى، وفاوست فقط، وإنما سيجدون أيضًا صوفيا وأوليڤييرا، والكولونيل أوريليانو بويندیا، وفى المسافة الواقعة بين التاريخ والحلم سيجدون أيضًا ماركس، ولينين، وبوليڤار، ومارتى، وساندينو، وتشى جيڤارا .

(Fernandez Retamar 1989:55)

إن عودة فيرنانديث ريتامار إلى مسرحية العاصفة يعنى وجود مكان للمرويات المناوئة التى سببت إزعاجًا للتاريخ الذى كان ذات مرة "صوتًا أحاديًا متعاليًا *(Kruger and Mariani 1989:ix)*، وهى تلك المرويات ذاتها التى تتماس مع ما أشرت إليه في بداية هذا الفصل من حاجتنا إلي الانتباه إلي الاستخدامات المحتملة لمسرحية العاصفة. كذلك ينبغى أن نتخيل أن كاليبان قد اكتمل حضوره النقيض للاستعمار فى تاريخ تجسده فوق الخشبة، أو فى تاريخه النصى. فى تحليل نقدى لكتاب هنرى لوى جيتس الذى يحمل عنوان *"العرق"، والكتابة*

والاختلاف يضع هوستون بيكر يده على "صورة راسخة ثابتة للازدواجية التى يوحى بها المجاز الغربى الراسخ، والمتصل بشخصيتى بروسبيرو و كاليبان... بالنسبة لى فإن القصور الأساسى الذى ينطوى عليه كتاب *"العرق" والكتابة والاختلاف"* هو وهن صوت كاليبان" *(Baker 1986,190)* إذا كان كاليبان قد أخذ فضاءًا الآن يمكنه أن يتحدث منه (وهو تاريخ مسرحى طوي)، فمن غير الواضح تمامًا ما الذى يمكن أن يقوله . تبقى المفارقة فى أن كاليبان حتى يتكلم، ويرد علي السلطة الامبريالية (أيًا كانت هذه السلطة فى اللحظة الحاضرة)، فعليه أن يفعل ذلك من خلال صوت سيده. إذا تذكرنا التهمة التى وجهتها ميراندا فى البداية لكاليبات والتى تقول له فيها "كنت عاجزًا أيها الهمجى عن التعبير عن مقاصدك، ولم تكن تعرف سوى غمغمة البهائم العجماء" *(I,II,355-359)*، لا تضح لنا أنه لا تزال هناك صعوبة، وربما استحالة فى الحديث بهذه "الغمغمة" أو ادراكها، أو احترامها بوصفها لغة. قد أعادت الهويات الخرائط الوطنية رسم خريطة المستعمِر (بكسر الميم)؛ إن اللغة الإنجليزية تحتفظ بقواعد المستعمِر (بكسر الميم)، ليس فقط فيما يتعلق باللغة، وإنما فيما يتعلق بالسلوك أيضًا .

إذًا كانت الكتابات النقدية الأحداث توحى بأن نيكسون سارع إلى نقل ملكية مسرحية العاصفة إلى آخرين، فعلينا أن نتذكر أيضًا تحذير لومبا بأن الذات المستعمَرة (بفتح الميم) التي قامت بعمليات المقاومة المناهضة للاستعمار كانت ذاتًا ذكرية تمامًا . وبالنسبة للقراء/المتفرجين من النساء ومِمن ينتسبن إلى النزعة النسوية- ونشير هنا إلى فحوى الأسئلة التى آثارها آن طومسون واقتبسناها سابقًا- إن الصورة العامة تظل قائمة في حقيقة الأمر. فى إطار هذه التحديات الصادرة عن الرجل لهذه السلطة الاستعمارية يظل تمثيل الجسد الأنثوى (ميراندا، وسيكوراكس أيضًا) غير فاعل، وأكثر صمتًا .

جسد ما بعد الاستعمار

تتبدى الجدوى الشديدة لمفهوم ما بعد الاستعمار ليس عندما يستخدم بوصفه مرادفًا لفترة تاريخية لاحقة على الاستقلال فى الأمم التى كانت مستعمَرة ذات مرة، وإنما تتبدى جدواه فى تعيينه لسلطة خطاب ما بعد الاستعمار فى الثقافة، تلك السلطة التى تبدأ فى ممارسة فعلها في اللحظة التى تنقش فيها سلطة الاستعمار ذاتها على جسد وفضاء الآخرين.

(Stephen Slemon 1990:3)

دينى : ذلك أفضل يا ويلى . عندما تتوقف عن الصياح تصبح شخصًا مختلفًا. الآن يمكننا أن نتحدث. أقصد يمكننى أنا أن أتحدث. آه، أعرف : لأننى لم أكن ظاهرًا، كما تداوم علي القول، اعتقدت أننى لا أستطيع الرد عليك. أكان ذلك يناسبك؟ صديق صغير غير مرئى يداوم على الإنصات دون أن يرد ؟

ويلى : ظننتك دينى .

دينى : كف عن الظن يا ويلى ، وأنصت

(ديفيد مالوف – صلات دم – 1988:81)

على الرغم من دفاع ستيفن سليمون عن استخدام مصطلح "مابعد الاستعمار" على نحو معقد ، ونقضى فى الأساس، فإن المصطلح يتطلب قراءة أولى تشير فى اتجاه لحظة وفضاء لاحقين على عملية الاستعمار، وهى اللحظة ، والفضاء اللذان نشغلهما فى الوقت الحاضر. لكن ما هو هذا الفضاء، وما هى الأجساد التى تؤدى داخله؟ إنه الفضاء الذى لا يقتصر على آخرية واحدة، وإنما يرتبط

بتهجين ثقافى تتسم فيه كل العلامات المرتبطة بالعرق، والجنوسة، والطبقة، والممارسة الجنسية، والأمة بالتماس، وعدم الثبات. كما أن الأجساد التى تؤدى داخل هذا الفضاء تتطلب- كما هو الحال مع دينى/كاليبان المنتمى إلي ثقافة الأستراليين الأصليين فى مسرحية *صلات* دم لديفيد مالوف- قلبًا فى تراتبية الإنتاج والتلقى. إن المستعمِر (بسكر الميم) فى نهاية الأمر يتعلم أن ينصت إلي لغته الخاصة، ويراه ممثلة أمامه فى طرائق متنوعة لم يكن ليتوقعها أو يحول دونها . لكن إن كان جسد ما بعد الاستعمار يتطلب إحداث صدع فى مجاز الذات/الآخر فهو لا يقنع بطبيعة الحال بمثل هذا القلب reversal. إن جسد ما بعد الاستعمار لا يؤدى فقط لمستعمريه السابقين، أو حتى لذاته. إنما يجب أن يؤدى هذا الجسد لماضيه الخاص، ولشعوب أخرى مازال إمكان "المابعد" بعيد المنال بالنسبة لها . فى فحصه لفكرة "الأمة" يصف هومى بابا Bhabha "حركة المروية الخاصة بشعوب مابعد الاستعمار" قائلاً :

> إن نقدها الضمنى للصيغ الثابتة والمستقرة الخاصة بالمروية الوطنية الطابع، يفرض ضرورة مساءلة تلك النظريات الغربية المتعلقة بالزمن الفارغ، والأفقى والمتجانس الملازم لمروية الأمة. هل للغة المعبرة عن "عدم الاستقرار المستتر" الخاص بالثقافة لها دلالة خارج إطار الكفاح المناهض للاستعمار؟

(1990;303)

إن أجساد مابعد الاستعمار تلك تشغل الفضاء البينى، فتنصت وتتكلم عبر مواض pasts متناقضة وغير مبيقنة. لكن إن كانت تلك هى الأداءات التى تسعى إليها أجساد ما بعد الاستعمار، فإن التذكرة التحذيرية التى يطلقها لومبا

Loomba ذات أهمية محورية هنًا : "إن كان كاليبان فى مسرحية *العاصفة* يترك ببساطة فوق جزيرته، فإننا تعلم أن بروسبيرو فى الواقع نادرًا مايبحر بعيدًا عن الجزيرة بهذه البساطة" (1989:157) هذا الواقع عنيه هو مايبحثه لويس بوماندر Baumander فى إراجه لمسرحية *العاصفة* (تورنتو ١٩٨٧ و ١٩٨٩). هذا التصور لمسرحية شكسبير "وضع بروسبيرو فوق جزر الملكة تشارلوت قبالة شواطىء كولومبيا البريطانية، وجعل الفعل الدرامى يدور أثناء رحلات الكابتن كوك البحرية فى أواخر القرن الثامن عشر، وهى فترة الاستعمار التى شهدتها هذه المنطقة، كما جسد هذا التصور شخصيتى إرييل، وكاليبان بوصفهما هنديين من هنود الهايدا" (Peters 1993:14) [٢٦]. هذا التوزيع للأدوار فحص بشكل صريح جدوى وجود جسد ما بعد الاستعمار- فضلاً عن قابلية هذا الجسد للظهور- فى نهاية القرن العشرين فى كندا . توحى الاستجابات النقدية بأن الاستراتيجية التى اتبعها بوماندر لم تكن فى حقيقة الأمر ناجحة تمامًا. تصف هيلين بيترز ذلك بالقول :

> إن شخصية كاليبان كما يقدمها بيلي ميراستى تقدم لنا فى أحسن الأحوال المشاعر التى يثيرها السكان الأصليين فى كندا لدى أقرانهم الكنديين الأوفر حظًا. لا يبدو أن هزله وهو تحت تأثير الخمر يناوىء السلطة الامبريالية، أو يسخر منها علي نحو فعال يقنعنا بحماقة طغيانها، أو يهدد بالإحاطة بها.

(1993:15)

إن تمثيل representation كاليبان فى هذا العرض على وجه الخصوص يؤكد علي مقولة رى تشو Chow التى يرى فيها أن "منطق الغرب الذى يقوم على

التصور البصرى visuality يشعب "الذوات" و "الموضوعات" إلى وضعيتين متنافرتين : الوضعية الذهنية intellectuality ، والوضعية المشهدية -Spectacu larity (105). بغض النظر عن الوضعية المشهدية التى يشغلها كاليبان كما يقدمه ميراستى، ترى بيترز أن عرض بوماندر يتبنى رؤية ما بعد استعمارية للتاريخ، ورؤية ما بعد حديثة فى المسرح (1993:17). ومن وجهة نظرى الشخصية اعتقد أنه قد يكون أكثر دقة أن نقرأ وعى العرض بكندا فى العهد الاستعمارى الجديد neo-colonial، والتى لا يمثلها كاليبان من خلال تجسيد ميراستى له ، وإنما يجسدها ذلك الانحراف الغريب الذى تعبر عنه شخصية إرييل كما تجسدها مونيك موچيكا. إن شخصية إرييل التى استلهمتها موچيكا من شخصية المحتال، واستعانت على تقديمها بتصميم الرقصات الذى وضعه رينيه هايواى- هذه الشخصية كشفت ما تنطوى عليه شخصية بروسبيرو من قناعات مطلقة خاصة بالشرعية الرمزية، وقابلية الإدراك. كذلك فإن وجهها غير المعبر، وما قامت به من تمثيل متعدد الجوانب للسلطة الروحية نفى واستبعد ذلك "السكريبت" المفروض عليها، والذى يفتقر إلى الشرعية. ومن خلال هذا الرفض كشفت موچيكا بأدائها عن اصطناعية مصادر السلطة لدى بروسبيرو، كما كشفت عن التأثير المستمر للإمبريالية. وعندما تؤمر فى نهاية العرض بتحرير أسرى بروسبيرو تصبح عاملاً متممًا للحظة ما بعد استعمارية؛ رغم ذلك فإن "السكريبت" الذى تحمله فى جسدها - والذى يعبر عن محددات الهوية الخاصة بالسكان الأصليين، وبالنساء- يشير إلى مجال سيميوطيقي يقر بالنزعة الاستعمارية التي يفرض على جسد ما بعد الاستعمار أن يحمل آثارها فيه.

كان هذا الطابع المرئى ذاته لجسد ما بعد الاستعمار أساسًا واضحًا قام عليه أحد عروض مسرحية *العاصفة* في لندن، وهو العرض الذى قدم فى الفترة الزمنية بين العرضين اللذين قدمهما بوماندر عن المسرحية ذاتها . حقيقة الأمر أن عرض العاصفة الذى قدمه چوناثان ميللر برؤية مابعد استعمارية عام ١٩٨٨ كان واحدًا من أربعة عروض قدمت فى إنجلترا في هذا العام عن المسرحية نفسها، فقد قدم كل من المسرحين الكبيرين المدعومين من الدولة عرضًا، وكذلك فعل ميلر علي مسرح الأولدڤيك، وديكلان دونيلان من خلال فرقته التى تحمل اسم Cheek by Jowl (وهى فرقة عرفت بمراجعاتها للنص الشكسبير). إن اهتمام ميللر الواضح بالتوجهات الاستعمارية التى تنطوى عليها العاصفة، فضلاً عن التوجهات التقويضية التى تبتنيها المسرحية ذاتها قد تجسدت أساسًا من خلال توزيع الأدوار . وقام بأداء دورى كاليبان وإرييل ممثلان أسودان، والكلاب التى تحولت إلى بشر قدمت بوصفها "السكان الأصليين" ، وعلي نحو مشابه نجد سيريس، وچونو، وأيريس يرتدون تنانير من الحشائش. هذا التأثير التراكمى الذى يحدثه توزيع الأدوار فى العرض أدى بأحد الصحفيين إلى التقليل من شأن العرض بوصفه "كاريكاتير هزلى على طريقة جزر الهند الغربية" (1988:1.426). عندما يظهر ميللر الدكتاتورات الجدد على أنهم لا يختلفون عن نظرائهم من الدكتاتورات القدامى، نشعر كما لو أن عرض ميلر قد استغرقه بعض الحنين لتلك "النزعة الإنسانية" التى لازمت الممارسة الاستعمارية القديمة، وذلك فى مقابل مقتضيات حالة ما بعد الاستعمار وماتمخض عنه من اضطرابات.

الأمر المؤكد أن جسد ما بعد الاستعمار يظل محملاً بشكل مفرط بخطابات النزعة (النزعات) الاستعمارية التى ظن أنه بالإمكان تجاوزها. وهنا يستسلم جسد مابعد الاستعمار إلى ترسيبان الذاكرة الاعتيادية (Connerton 1989:72). لكن هل يحمّل جسد ما بعد الاستعمار بخطابات أخرى؟ إن هذا الجسد نفسه يتراكب فوقه خطابان آخران: خطاب يسعى هذا الجسد إلي استدعاؤه وإدراجه، وخطاب آخر غالبًا ما يستخدم جسد ما بعد الاستعمار فى تقنيعه . provide the mask

جسد ما قبل الاستعمار

هذه الجزيرة خاصتى، من أمى سيكوراكس، وأنت أخذتها منى.

(كاليبان في العاصفة- I,ii,333-334)

يتجاهل بروسبيرو تأكيد كاليبان علي حق ملكيته للجزيرة بالتوريث، لكن الإحالة إلى نظام الحكم السابق على الاستعمار يذكر على نحو غير مريح بثقافة الآخر الغامضة التى تشى بها مسرحية العاصفة. إن حرمان سيكوراكس والدة كاليبان من الحضور الجسدى فى مسرحية شكسبير من شأنه ألا يطرح نموذجًا نقيضًا يمكن من خلاله إزاحة الضرورة الاستعمارية التى فرضها بروسبيرو، وإعادة كتابة الجسد الأنثوى ذى الطابع المثالى الذى يمنح ميراندا. [٢٨] على الرغم من هذا الغياب إلا أن فيلم *العاصفة* لجارمان Jarman يطرح تمثيلاً سينمائيًا لتلك التى كانت ذات مرة حاكمة للمدينة، حيث تصور سيكوراس وهى تدخن النارجيلة (وهى دلالة سيميوطيقية نمطية مرتبطة بمنطقة شمال أفريقيا)،

وتطعم ابنها البالغ من ثدييها . إن تعدى الشفرات الغربية المتعلقة بالسلوك الاجتماعى من خلال مسرحة الجسد الأنثوى الغرائبى يمثل- وفقًا للنقد النسوى المادى- ظهورًا لافتًا لهذا الجسد يسمح بتحدى الشفرات السائدة المرتبطة بالجمال/آليات الرغبة (Russo 1986;221;Stallybrass 1986;142'Wolf 1990:129) . كذلك فإن حضور جسد سيكوراكس الغرائبى يلفت الانتباه إلي الغياب اللافت (وهو غياب للاسم أيضًا) الوالدة ميراندا، وهو ما يؤكد مرة أخرى علي الأم (أم كاليبان، والجزيرة) بوصفها تهديدًا وتقويضًا محتملاً. لا تعبر سيكوراكس فقط عن الاختلاف الثقافى ، ولكنها توظف فى الفيلم للتعبير عن هجوم چارمان على "التصورات الأيديولوچية السائدة للهوية الجنسية" .(Collick 1989:98)

على الرغم من ذلك فإن جسد ما قبل الاستعمار على نحو أكثر تعميمًا يتم تصويره على أنه فضاءً لهويه ثقافية نقية لأناس عليهم الآن أن يتعايشوا مع الهويات المهجنة التى أفرزتها حالة مابعد الاستعمار. فى هذا الإطار يكتب نيكسون عن مسرحية *عاصفة* لسيزير قائلاً :

> إن أسير الجزيرة يسمى نفسه "س" ، وذلك بإيماءة من إيماءات المسلمين السود، وعلى نحو يجعله يحيى ذكرى اسمه المفقود... تفترض المسرحية إجمالاً أن الذوات الكاريبية التى أفرزها الاستعمار يمكن أن تعزز من ثورتها بإحياء الصيغ الثقافية السابقة على هذا الدمار الذى جلبه البحر.

(1987:572)

علي نحو مشابه نجد أن مسرحية ديڤيد والاس Wallace التى تحمل عنوان *هل تبحنى يا سيدى* (Zambia 1971) تستخدم ثلاث لغات أفريقية لتحتفى بعملية تقويض بروسبيرو.[٢٩] وهنا تستحضر الآثار المتبقية من تراث ما قبل الاستعمار لتدعيم وتعزيز العرض النقيض للاستعمار على نحو واعٍ بالذات.

الأمر الدال هنا أن المنظرين البيض من الثقافة الأنجلو–سلتية Anglo-Celtic فيما يعرف بالأمم التى تقوم على التوطين مثل كندا واستراليا هم الذين اهتموا كثيرًا بالكشف عن ثقافة أصلية أصيلة تحت ترسيبات المشروع الاستعمارى تلك الثقافة التى يمكن اتاحتها لتحديد الصيغة التي تنتظم الحالة ما بعد الاستعمارية، تشن روندا كوبهام Cobham هجومًا – أظنه جاء فى وقته – علي مثل هذه الدعوات التى تنادى بإعادة بناء الأسس الأونطولوچية ، والابستمولوچية للثقافات التقليدية. إن نظرية ما بعد الاستعمار غالبًا ما كانت ترى أن إعادة البناء عبارة عن استراتيچية "لتقويض السلطة السياسية والنصية التى ينطوى عليها المنظور الأوروبى الإمبريالى، وذلك بهدف الإصلاح الثقافى، وكسر القالب التقليدى بغية الكشف عن كيان مكتمل جديد وممكن يتأسس على – بل ويتشكل تمامًا من – عناصر الثقافة الأصلية التى يتم استحياؤها " Tiffin) (1988:175 ردًا على ذلك تعلق كوبهام بالقول :

> على الرغم من اتفاقى مع النقد الذى توجهه "تيفين" لتوظيفات المنظرين الغربيين لفكرة الآخر الذى أفرزه الاستعمار The colonial other، فإن الجزء الأخير من أطروحتها ينطوى على المخاطرة بتثبيت الواقع الخاص بأفريقيا/ العالم الثالث في قوالب يغلب عليها البراءة الأصلية، والتى تؤدى فى نهاية

الأمر إلى تأطير الذات الأفريقية داخل صورة طفولية.

(1992:56)

تقترح كوبهام- مثل بابا- ضرورة الخروج على "النموذج الغربى الذى يقوم على الخطيّة linearity و التثبيت" (Cobham 1992:57)، وإيجاد علاقات معقدة تشغل الحيز المتبقى .

فى هذا الإطار أيضًا تأتى تحذيرات چوديث بتلر بخصوص العمليات التى تنتهجها تلك القوانين التى تشكل الجنوسة. وهى تشير إلى أن القوانين القسرية تتأسس على "حكاية تتعلق بما كان عليه الحال قبل ظهور القانون، وكيف تأتى أن يظهر القانون فى صيغته الحالية والضرورية" (1990:36) . يبدو لي أن ذلك يبرز أثرًا من آثار الطابع الوعظى الموجود فى عرض ميللر الذى قدمه عام ١٩٨٨ . تستطرد بتلر فى تحذيرها لأولئك الذين يجدون فى

> الماضى السابق على ظور القانون آثار مستقبل يوطوبى، أو مصدرًا لاستلهام عملية التقويض أو التمرد التى تحمل وعدًا بتحطيم القانون ، وإحلال نظام جديد. لكن إن كانت هذه المرحلة "القبلية" المتخيلة تصور بالضرورة فى إطار مروية قبل تاريخية Prehistorical تضفى شرعية على الوضع الحالى للقانون، أو المستقبل المتخيل الذى يكمن وراء هذا القانون ، فمعنى ذلك أن هذه المرحلة القبلية دائمًا ما تكون محملة أصلاً بمختلقات fabrications تبريرية تخدم مصالح الحاضر، والمستقبل.

(1990:36)

تعالج بتلر بطبيعة الحال أدائية performativity الجنوسة فى الجسد، ولكن تحليلها يكتسب دلالة فى سياق عمليات استعمار أخرى للجسد. بما أن المرحلة "القبلية" دائمًا ما تمثل مجالاً متخيلاً، فإن تمثيل الجسد قبل الاستعمارى مقدر له أيضًا وبشكل دائم أن يصوغ صياغات متخيلة للمستقبل. على الرغم من كون الماضى السابق على وجود القانون موضوع رغبة، فإن هذا الماضى لا يجد مقرًا إلا فى الحنين الذى يفتقر إلي الأصالة.

إن كان جسد ما قبل الاستعمار قد يتم تمثيله فى خطاب ما بعد الاستعمار بوصفه شكلاً من أشكال الحنين غير المسيس، فإن حنينًا آخر أكثر مخاتلة وخداعًا يتهيأ فى جسد آخر وغالبًا ما يستبعده خطاب ما بعد الاستعمار .

جسد الاستعمار الجديد

يشير البرنامج الخاص بمهرجان شكسبير بمدينة دالاس إلى أن ريد Redd "متميز للغاية فى توزيع الأدوار عبر ثقافات مختلفة وعلى نحو غير تقليدى"، ومن المؤكد أيضًا أن حضور هايمان Hyman (وإسناد دو ميراندا إلى دولوريس جولدينيز طالبة الدراسات العليا، والتى تنتسب إلى ثقافة أمريكا اللاتينية) خدم هذه الغايات على نحو مثير للإعجاب، وإن لم يتبد ذلك على مستوى التيمة، حيث لم يوظف العِرق الخاص بكل من الممثلين.

(Michael l.Greenwald 1992:116)

يحجم الكتاب الكنديون على ما يبدو فى تناولهم لشخصية كاليبان بشكل صريح، ولعل ذلك يرجع إلى أنهم يقيمون مواجهاتهم الامبريالية /الاستعمارية على أسس داخلية حيث يصعب رؤية الطابع الفعلى للصراع.

(Diana Brydon 1984:87)

إن تفسير برايدون لغياب عمليات إعادة كتابة شخصية كاليبان فى مجمل الأعمال الأدبية الكندية يفوته النزوع الاستعمارى الجديد الملازم لهذه الأعمال. كذلك تغض برايدون الطرف عن شعوب الميتى *Metis ، وما يعرف بالأمم الأولى First Nations الذين لا تعد التجربة الاستعمارية بالنسبة لهم مجرد أمر حقيقى للغاية، ولكنها مستمرة أيضًا كما يحاول عرض *العاصفة* لبوماندر أن يبرز ذلك.(٣٠) إن المراجعة الصحفية التى يكتبها جرينوولد لعرض العاصفة الذى قدم عام ١٩٩١ في مهرجان شكسبير بدالاس، واستخدام هذا العرض لاستراتيجية كانت موضع ثناء كثير، وهي توزيع الأدوار على نحو غير تقليدى، يشرح كيف كانت هذه الاستراتيچية- على الأقل فى هذه الحالة- غافلة عن الآثار التى يمكن أن تتمخض عنها؛ يقول جرينوولد :

> أشرك ريد أيضًا أعضاء المسرح الأسود فى دالاس (وهو مشروع عمره ١٥ عامًا) فى أداء أدوار العفاريت، والجنيات، وغيرها من الأشباح المختلفة التى تتخذ أشكال الكلاب ، وكلاب الصيد، وهى أدوار لا تلقى فيها أية كلمات : ،كان يقوم بدور اريبل امرأة فوقازية رشيقة الحركة، ولبقة. وعلى الرغم من نواياالمخرج الحسنة، إلا أن ذلك أدى إلى أكثر لحظات العرض ازعاجًا، ففى المشهد الثالث من الفصل الثالث ، في السطور من ٣١ إلى ٣٣ يصف جونزالو العفاريت بأنها ذات

* لفظة فرنسية تعنى مولد ، أو همجى ، خصوصًا إذا كان الفرد من أصول فرنسية ، وهندية أمريكية [المترجم] .

هيئات وحشية ، وإن كانت سلوكياتهم أكثر رقيًا، وطيبة منا نحن البشر" ... وهكذا فإنه على الرغم من المقاصد المحمودة لمنظمى مهرجان شكسبير بدالاس، إلا أن الانطباع الأخير الذى تركه لدينا عرض العاصفة هو أن شكسبير مازالوا البيض هم الذين يقدمونه، ويتلقونه، ومازلوا هم موضوعه، حتى لو تم استخدام الأقليات فى الأدوار.

(التأكيد على الجمل من عندى Greenwald 1992:116)

قد يكون ذلك صحيحًا . إن إعادة إنتاج نص كلاسيكى ينتمى إلى الأرشيف الإمبريالى الأوروبى دائمًا ما تنطوى على مخاطرة ظهور رغبة هذا النص ، ونزوعه الحنينى إلى المطالبة بسلطته واستعادتها. إن تلك النصوص محملة بشفرات كثيرة، وقيم على نحو يجعل عمليتى إنتاج وتلقى النص "الجديد" مقيدة بالتراث الذي يكتنف النص القديم "الأصيل" ويحتفى به. لذا يبقى الطرح المعارض لعملية إحياء /إعادة كتابة مسرحية العاصفة أو غيرها من النصوص الكلاسيكية، ألا وهو حتمية احتواء المعالجة الجديدة من جانب التراث الخاص بالنص القديم.

لا يمكن حتمًا التعويل على القصدية بوصفها ضمانًا لإنجاز عملية مراجعة راديكالية. إذا كان توزيع كليف ريد للأدوار على نحو "يفتقد إلي الرؤية" قد كشف عن حالة من العمى الملازم للاستعمار الجديد، والذي لم يفطن إلى إنتاجه لنزعة عنصرية صريحة، فإن استقدام مسرحية *العاصفة* إلى ثقافة أخرى، واستخدام الاستراتيجيات التمثيلية الخاصة بثقافة هذا الآخر مغامرة محفوفة بقدر أكبر من المخاطر. يعبر ديفيد چورچ صراحة عن هذه المخاطر فى مسودات الإخراج الخاصة بعرض استرالى عن *العاصفة* تجول به فى جزر بالى؛ يقول چورچ:

> هل يمكن لمؤدٍ غربى أن يكتسب بهذه البساطة تقنيات الأداء التي تستغرق عشرين عامًا من "السكان الأصليين" لإتقانها؛ وهل يمكن لجمهور غربى أن يقرأ هذه التقنيات على نحوٍ صحيح ، أو حتى ذو جدوى ؛ وإن لم يكن الأمر كذلك، فهل تعد جذور الثقافات ، أو هي عملية اغتصاب ثقافى؟... علي الرغم من أننا استخدمنا فى الأصل مسرح حزر بالى بغرض إحياء مسرحية شكسبيرية، وتقديمها إلي جمهور غربى، فإن ذلك لم يكن سوى مقدمة : الهدف الأبعد الذى حققناه كان عندما عدنا بهذا العرض إلى بالى . الأمر هنا يصبح مختلفًا تمامًا الاختلاف، ذلك لأنه عوضًا أن يكون لسان حال العرض : "انظروا كيف يمكن لثقافة أخرى أن تقدم إحدى مسرحياتنا" ، ويصبح لسان حاله : " انظروا ماذا تعلمنا منكم وماذا صنعنا بما تعلمناه"

(1989-90:22-23)

وكما يظهر من المراجعة النقدية التى كتبها حرينوولد، فإن چورج يعول على القصد. انطلاقًا من إدراكه للعلاقات السياسية والاجتماعية المتوترة بين آسيا، ووطنه استراليا، فإنه يطمئن قارئه بأن "مقاصدنا كانت تتركز في إظهار احترام الثقافات، حتي لو كانت أستراليا مازالت تشكل تهديدًا كبيرًا لبالى" (1989-90:23-24) .

لكن السياحة الثقافية المرتبطة بالفرقة أمر لا يمكن الفكاك منه ، وكذلك عدم التفات چورج إلي المعرفة التراثية التى يتبناها فيما يتعلق بفرقته ذات الطابع متعدد الثقافات. تقرر الفرقة أن تستعين بأحد "العرافين" لكى يطلب من

الآلهة أن تحفظ العرض المقدم فى الهواء الطلق من الأمطار: وفيما يلى وصف چورج لهذا الموقف:

> يغيب العراف فى حالة من الوجد الخفيف، ويرتل ، ويبتهل، وفجأة ينثنى إلي الخلف ليخرج من خلف أذنه بحركة مفاجئة وردة يقذفها على الهيكل، ثم ينثر الماء بسرعة خلفها، ويجلس متأملاً .. هل هذا كل ما فى الأمر؟ نعم . إن الرجل يبذل قصارى جهده ليرينا استحقاقه للمبلغ الذى طلبه وهو ١٠٠,٠٠٠ روبية . وهو لا يريد أن نعتقد أنه يخدعنا لأننا أجانب ، أو أن ما يفعله أمر يقبل المساومة.
>
> كان بيتر – الذى يقوم بدور بروسبيرو – يشاهد الموقف كله صامتًا، ويتابع ما يحدث من الخلف: أدرك بيتر أنه يواجه الآن صورة حقيقية وفعلية مما كان يعتبره حتى هذه اللحظة خيالاً غرائبيًا ، ومن ثم بدأ يستشعر ما كان علينا جميعًا أن نجوز فيه ؛ لقد كنا نشعر برعب حقيقى من اجترائنا على محاكاة سكان بالى أمامهم. أما داريل الذى يؤدى دور كاليبان فى العرض فقد كان يتهكم، إذا كان على معرفة سابقة بالمجاذيب والدجالين فى سرى لانكا.

(1989-90:29-30)

من المفترض أن بيتر أسترالى أبيض، ذلك أن خلفيته العرقية أو/ الأثنية ليست بحاجة إلى تفسير. إلا أن داريل يشار إليه فى مسودات الإخراج مرتين على أنه من سرى لانكا (وليس أستراليا، على الرغم من أن الفرقة توسم بأنها أسترالية متعددة الثقافات). أيضًا فإن تمثيل ستيفانو، وترينكولو- هذين المهرجين اللذين لاسيد لهما، واللذين ينضم اليهما كاليبان فى محاولتهم

المجهضة للاطاحة بيروسبيرو - بوصفه سائحًا استراليا، ومنتج أفلام أمريكى يزيد عمليات التلقى تعقيدًا. إذا كان القصد من تقديم مسرحية العاصفة بعد إعادة صياغتها هو "إرجاع" شىء إلى جمهور بالى، فالمرء يتساءل عن ماهية هذا الشىء . إن القناعات التى تحمل طابع الاستعمار الجديد ، والتى تتجسد فى إطار الفرقة، وفي إطار العرض نفسه تنزع أقنعة التعددية الثقافية، وحالة ما بعد الاستعمار عن أستراليا التي غالبًا ما تضفى على نفسها هذا الطابع . مرة أخرى تستغل الثقافة الأصلية لخدمة السيد المستعمر ، وتستخدم أداة فى السيطرة عليها والتحكم فيها .

فضلاً عن ذلك فإن إعادة تقديم المسرحية فى إطار أمة تحمل طابع ما بعد الاستعمار ومن خلال فرقة تنتمى إلى هذه الأمة نفسها لا يشكل ضمانًا فى ذاته - كما تذكرنا لومبا - لأن تكون المعالجة الجديدة قراءة ضد التيار السائد. وتقنعنا لومبا بطرحها حينما تقول :

> فى الهند ... تم استحضار الأسطورة الآرية لإخفاء الأبعاد العنصرية الخاصة بالامبراطورية، والتى يمكن توظيفها بحيث "تقنع" قراء/مشاهدى العاصفة الذين لديهم فى الأصل تحيزات عرقية راسخة تتخلل الطبقات الاجتماعية الهندوسية، والسياسة الجمعية داخل الهند، ومن ثم تجعلهم لسوء الحظ يعتقدون أنهم أقل سوادًا من الأفارقة ، وأنهم أقرب إلي بروسبيرو الأبيض النبيل من كاليبان الأسود المتوحش.

(Loomna 1989:147)

أخيرًا، إذا تخيلنا أن تقديم عرض عن نص كلاسيكى أوروبى - بغض النظر عن معالجته معالجة راديكالية- لا يقدر له فقط أن يتعرض للاحتواء من جانب النزعة الاستعمارية التي أفرزته في البداية ، ولكنه عرضه لخطر الاستحواذ علي النصوص الأصلية الخاصة بالشعوب الأصلية ، فإننا فى هذه الحالة نقوض النزوع الاستعمارى الجديد وراء هذا العرض، ونحوله إلي حنين قبل استعمارى يحوم بالقرب من هوامش العرض .

تذكر (إعادة تجميع أوصال) جسد مابعد الاستعمار

إن التوالد هو الضامن لوجود تاريخ ما - سواء كان هذا التوالد بيولوجيًا إنسانيًا (من خلال تعاقب الأجيال) أو توالدًا آليًا (من خلال تعاقب الذكريات). تتجذر المعرفة فى كليهما .

(Mary Ann Doane 1990:172)

المخرج : لا تسير البروفات على ما يرام :

سيلوين يا عزيزى .

كاليبان شخص بدائى ،

لقد حاول أن يغتصب ميراندا ،

لذا لا تحاول أن تجسد لنا صورة الهمجى النبيل،

ذلك لن يجدى ،

وهو تبسيط شديد .

إن ذلك سيأتى علي توازن المسرحية .

بروسبيرو هو البطل

وليس كاليبان .

سيلوين : من هو سيلوين حتى يجادل مع أعظم كاتب مسرح

فى إنجلترا ؟

(فيليب أوسمنت Osment ، مسرحية هذه الجزير تخصنى - 1988:91)

إن التعقد الملازم لذلك التداخل، وهذا التقاطع الحادث بين أجساد ما قبل الاستعمار، والاستعمار الجديد، وما بعد الاستعمار يثير التساؤل عما إذا كان جسد ما بعد الاستعمار- سواءًا بمعناه الحرفى، أو بمعناه الأكثر اتساعًا- يقبل التمثيل فعليًا، وما إذا كان ذلك أمرًا مرغوبًا . إن جسد ما بعد الاستعمار دائمًا ما يكون قابلاً للاستلاب الثقافى فى ايماءاته، ولغاته . إنه ذلك الجسد الذى يصطدم بما بعد الحداثية فى إطار نظام كوكبى يكيف، ويسوق الممارسات الغرائبية فى نافذة عرض تعرف باسم التعددية الثقافية. إلا أنه هو ذاته الجسد الذى يحمل أملاً بتجاوز عروض الماضى المهيكلة.

تعود مسرحية *هذه الجزيرة تخصنى* (١٩٨٨) التى قدمها فيليب أوسمنت على مسرح London's Gay Sweatshop إلى المجاز الذى تعبر عنه علاقة بروسبيرو/كاليبان ليمسرح من خلاله النفى الجبرى الذى يفرض على أولئك الذين يتخطون شفرات العرق، أو الجنوسة، أوالطبقة، أو الممارسة الجنسية، أو الأمة. تعيد مسرحية أوسمنت تقديم بعض الفقرات الأساسية فى مسرحية *العاصفة*،وتشتبك معها ليس فقط من خلال إنتاج أجساد متمردة (سواء صيغت الأجساد صياغة إيجابية أو سلبية: يقوم بروسبيرو/ستيفان بوصفه رجل أعمال أمريكى تم فضح شركته لبيعها دم ملوث للعالم الثالث؛ أما ميراندا/ماريان فهى

سحاقية تعيش مع امرأة سوداء؛ وسيلوين ممثل أسود من المثليين يقوم بالتدريب على دور كاليبان) ولكن أيضًا فى مناوئتها فى الوقت الحاضر لما تمارسه الحكومة البريطانية المحافظة من قيود على حقوق المثليين والسحاقيات من خلال المادة رقم ٢٨ . [٣٢] إن كل شخصية فى نص أوسمنت ليس فقط تلك الشخصيات التى تزدوج مع شخصيات شكسبيرية أخرى) تشير إلى الطابع التسليعى للهوية، كما تشير إلى المشاكل المرتبطة بمطالبة الشخصيات بالظهور والبروز فى المجتمع. فى معظم الأحيان نجد الشخصيات وهى تلقى سطورها (وتفصح بها عن الأفعال التى تؤتيها أجسادها باستخدام ضمير الغائب)، فضلاً عن سطورٍ أخرى من شكسبير، وذلك من شأنه أن يبرز الفجوة بين المعرفة ، والأداء وعمل بروفة على إمكانية وجود جسد يستطيع أن يدير نفسه بعيدًا عن سلطة الهيئات التى (لازالت) تحاول السيطرة عليه. .كما يشير المخرج فإن "البروفات لا تسير على ما يرام".

إن الدعوى التى تقيمها المسرحية - "هذه الجزيرة تخصنى"- تشتبك بشراسة مع دعوى شكسبير فى نصه الأصلى، وترد هذه الدعوى بضراوة إلى الأمة المستعمِرة (بكسر الميم). التساؤل هو إن كانت هذه الدعوى ستجد من يسمعها. قد تكون إنجلترا قد فقدت امبراطوريتها، لكن مسرحية أوسمنت تظهر بشكل مؤثر وفاعل أن سلالة بروسبيرو وأشباهه لم يفقدوا الإدارة التى تغذى نزوعهم الامبريالى . إن حق المرء فى التحدث "بلغته الخاصة"- وما يمكن أن تكون عليه هذه اللغة - يبقى هو جوهر الصراع: يفقد مارك (عشيق سيلوين) وظيفته لخروجه مع صديقه؛ وعندما يلقى سيلوين حديث كاليبان الذى يقول فيه " لقد

علمتني اللغة" يذكره المخرج قائلاً "أين اللكنة المميزة لسكان جزر الهند الغربية؟" (1988:1150). إن عرض هذه الجزيرة تخصنى بمسرح أجسادًا ولغاتًا لا تقبل المصالحة، ويركز العرض علي مقاومتها من خلال فعل المناقضة contradiction. تبدى المسرحية تفهمًا لما تتمخض عنه حالة ما بعد الاستعمار من تهجين وتشظ، ولكنها توحى كذلك بأن أشكال القهر التي تواجهها حالة ما بعد الاستعمار لا تختلف كثيرًا عن أشكال القهر فى حالة الاستعمار. إن الجسد المتمرد سوف يخضع للتهذيب والضبط : وعلى هذا الجسد أن يتبع توجيه السيد، وإذا لم يفعل هذا الجسد ذلك فلن يبقى له سوى الغياب والصمت.

هل من الممكن إذًا تذكر (إعادة تجميع أوصال) جسد ما بعد الاستعمار على نحوٍ ينتج تمردًا لا يمكن للمستعمِر (بكسر الميم) أن يتوقعه؟ تفصح مسرحية أوسمنت بشكل غاية فى الوضوح عن أن الجسد يظل خاضعًا لكافة أشكال الاستعمار المفروض، ولكنها تشى كذلك برغبة العديد منا لخلق وسكنى جسد يحمل طابع ما بعد الاستعمار على نحوٍ فاعل ، جسد بإمكانه القول : هذه الجزيرة تخصنى. إن أكثر الأطروحات فائدة فيما يتعلق بنزعة ما بعد الاستعمار- بل وأكثر هذه الأطروحات تفاؤلاً- تصدر من سنيچا جانيو Sneja Gunew ، الذى ينطلق من تعريف چان فرانسوا ليوتار للمابعد Post [٣٤] قائلاً:"إننا محكوم علينا بتكرار الحداثية إلي الأبد مالم نعود و نشتغل على جوانبها "المنسية"، ولحظات أغفلناها، كما هو الحال على سبيل المثال فى العلاقات القائمة بين الحداثية، وأولئك الذين يقبعون خلف حدود ما يعرف بالغرب" (1991:5). علي هذا النحو يستعيد جانيو نزعة ما بعد الاستعمار

·وربما غيرها من "المابعديات" Posts الأخرى : مابعد الحداثية، وما بعد النسوية، وما بعد الهوية) محاولاً إقرار "الظروف التى تسمح بإمكان وجودها، وإقرار وجوب العودة ليس للتكرار، وإنما للتحرك فى اتجاه آخر. كذلك فإن هذه الاستعادة تمثل بطبيعة الحال تحليلاً لحالات الغياب، ولما تعرض للنسيان أو الازاحة" (1991:6) . يتيح لنا هذا التعريف مسارًا براجماتيًا نتتبع من خلاله الأداء القوى والمؤثر لجسد ما بعد الاستعمار. وفى هذ الإطار أود أن أختم بالعودة إلى الاقتباس الثانى الذى افتتحت به هذا الفصل، وذلك للتفكير مرة أخرى أخيرة من خلال مسرحية *العاصفة* . فى إطار عملية الحفاظ الصارم والمحافظ علي النص العربى الكلاسيكى يتساءل چى موليبل Muliyl (هل يسأل هنا القارىء؟ والقارىء الهندى؟) "كيف يمكننا أن ننجو بشكسبير من أى تغيير؟ إحدى استراتيچيات هذه المحافظة- وهى استراتيچية تنبع من نزوع إلى التمرد يسع« تساؤل موليبل إلى تعيينه- هو أن نستبدل بتلك المحافظة علي النص الانقضاض عليه Savage بالمعنى الذى نجده فى مسرحية العاصمة. (٣) Salvage . إن أفضل طريقة للحفاظ على النص الشكسبيرى ، وصيانته هو الانقضاض عليه بضرواة، وسلبه من خلال ماينطوى عليه من فجوات، وبقع عمياء.

إننا نعود إلى الماضي لكى نمسرح من خلاله رغباتنا فى الحاضر. كما نعود إلى جسد ما بعد الاستعمار الذى نرغب فيه، ولكننا لازلنا غير قادرين على اكتشافه. إن التفكير من خلال إعادة إنتاج نص *العاصفة* يعرى حالات غياب ذلك الماضى، ويعرفنا إلى حدٍ ما بالأجساد الذى يسعى هذا الماضى، ويصارع من

أجل احتوائها. لا تجسد بعض الأجساد المؤدية المشار إليها هنا ذلك النمط من العنف الذى يمحو الاختلاف، وإنما ذلك العنف الذى يصر ويؤكد على هذا الاختلاف. كما أن ظهور وبروز هذه الأجساد يسجل العناصر الجسدية فى مسرحية شكسبير، وهي عناصر تعادل وتوازن سلطة الكلمة المكتوبة. إن كاليبان الذى يعاد كتابته فى شخصية دينى التى يصورها مالوف فى مسرحيته ، وإرييل الذى تؤديه شخصية موچيكا أداءًا راقصًا ، والشخصيات محددة المعالم (والرومانسية اجمالاً) التى نجدها على جزيرة أوسمنت كلها أجساد متمردة من الناحية الفعلية. ومثل هذا التمرد قد يعيد تغيير الأوضاع الخاصة بأداء الأجساد الأخرى مما يؤدى إلى "فتح أفق مستقبلى صعب" تصفه چوديث بتلر فى خاتمة كتابها *أجساد لها أهميتها* بأنه "لا يتحقق فى إطاره أمل المرء فى تحقق نفسه تحققًا كاملاً من خلال السياق الذى يجد نفسه فيه" (1993:242). إن مثل هذه العروض- التى تنحصر مهمتها فى العودة إلى هذه النصوص المسيطرة بقوة، والانحراف عنها، ومجازاتها – تحمل فى طياتها خرائط جديدة يمكن من خلالها تعيين إمكانات "المابعد" Post . فى حين تتحول استحالة التحقق الكامل إلى رغبة حنينية، فإن هذا التسايل Slippage الحادث بين شخصيات النص المصدر، والشخصيات التى تعيد تجسيدها في صورة شائهة أو متجاوزة فى الآن ذاته انما ينتج أجسادًا متمردة علي الخشبة. إذا أعدنا النظر فى البادئة "مابعد" بوصفها عودة إلى فضاء آخر ، فربما نبدأ فى إدراك الآثار الثقافية للاختلاف.

يخلف إنتاج هذه الأجساد فى فضاء العرض طاقة توليدية قادرة على تمثيل التجاوز ، وقادرة علي تحقيق نقاط تلاقى فى اللحظة والمكان اللذان يكشف

فيهما التجاوز عن نفسه. وتذكر هذه الأجساد الاجتماعية، والمشهدية الظاهرة- فى أحسن حالاتها ، وفى أكثر صورها وحشية- بما كان على البرجوازية أن "تتناساه وتغفل عنه" (Frabcis Barker 1984:25)



الفصل الخامس

ملاحظات جانبية

إن الحنين في معظم الفضاءات التاريخية هو الذي يسدد الفواتير.

(David Lowenthal 1985: 345)

تردد العودة أسئلة الرغبة؛ كما أن حركتها التكرارية تفعّل الاختلافات. لا يصبح النص الذى يوجه إليه فعل العودة صورة لوضعية القراءة؛ إذ يرفض هذا النص الذى يعود إليه المرء الانصياع إلى محاولة إستباق المعنى فإنه يعاد نقشه بعلامات الرغبة.

(Tamsin Spargo and Fred Botting 1993: 376)

إن الاهتمامات المختلفة التى ينشغل بها هذا الكتاب تعيد هيكلة الماضى، وتستعرض عملية إعادة الهيكلة ذاتها. تجسد هذه الاهتمامات ماضٍ ليس بحاجة إلي وجود حدود ظاهرة. بديل ذلك أن يتحول التاريخ إلي مجموعة من النصوص التى تكشف عما فيها، وتتفكك، ويعاد بناؤها حسب رغبة أولئك الذين يؤدونها في الحاضر. الأمر الجوهرى هنا هو البحث عن تعددية من استراتيجيات قراءة تلك النصوص. يدافع التراث دفاعًا قويًا عن تمثيلات الماضى التي تؤكد علي وجود مروية متصلة ومتماسكة، ويدافع عن شكسبير الذى لا ينحصر داخل زمن واحد، وإنما الذى يخص كل الأزمنة. لكن النصوص موضع النقاش في هذا الكتاب والتي تشكل كيانًا شكسبيريًا متحولاً تعبر عن تراثٍ فقيض Counter-tradition يؤمن "بأننا سوف نحسن أكتشاف" قناعاتنا التفسيرية إذا ما وضعنا في الاعتبار عدم *المشابهة* التي ينطوى عليها الماضى، (Beer 1989a: 5). وفي الوقت ذاته الذي نتبنى فيه "قناعاتنا التفسيرية علينا أن نقبل بتعددية الأصوات التى قد تعبر عن "أفق مستقبلى وجمعى يصعب الولوج إليه" (Butler 1993: 242)

إن موضوع هذا الكتاب يجعله يتمركز حول منتجات ثقافية تم إبداعها في بريطانيا في الغالب. وكما أشرت في الفصل الأول فإن ذلك من شأنه ان يخلق ظروف عرض خاصة ومحددة فيما يتعلق بالنصوص ذاتها، وفيما يتعلق بأطروحاتى حولها. وقد حاولت قدر الإمكان توسيع مدى الأعمال التي أحيل إليها، وذلك في إطار الهويات التراثية المعتمدة anonical identities ؛ فقد تجاوزت دائرة أمة شكسبير، ودائرة التيارات المسرحية السائدة، ودائرة المسرح

نفسه إلي غيرها من الفضاءات الأخرى التي يتمسرح فيها الماضي من خلال شكسبير. من الصحيح القول بأن شكسبير لعب ولازال يلعب دورًا في كافه البلاد المتحدثة بالإنجليزية متجاوزًا إياها إلي غيرها، ذلك لأن الأيقونة الشكسبيرية - ولعلها في ذلك تفوق غيرها من الأيقونات - تحوز مجموعة من المعاني الكونية (المتحولة). وعندما نشتبك مع نصٍ له هذه القدرة علي الانتشار مثل شكسبير نجد أننا نراه في إطار مدى واسع من الروية قد يُترجم بشكل دالٍ ومجدٍ داخل إطار الظروف السياسية الخاصة بالجغرافيات المحلية .

يتعلق جزء من اهتمامى بشكسبير بتعيين حدود المشروع ذاته. يقدم بيتر إريكسون Erickson في كتابه **إعادة كتابة شكسبير، إعادة كتابة أنفسنا** طرحًا متوازنًا، إذا يناقش من جهة تمثيلات شكسبير للمرأة، ومن جهة أخرى يبحث في تمثيلات الكاتبات لشكسبير. هذا التضاد اللافت للانتباه يمكن إريكسون من قراءة موقفه النقدى الخاص في مقال بعنوان "سياسات الهوية، والمجتمع متعدد الثقافات، "(وهو عنوان الكلمة التي يذيل بها كتابه). ينحى إريكسون جانبًا في هذا التذييل ضمير الجمع الأول "نحن" من نصه، ويتحول ليفحص "موقفه الخاص بوصفه ناقدًا ذكرًا أبيض"، وهذه الوضعية تشمل "علاقتى بوصفى ناقدًا ذكرًا أبيض على وجه الخصوص بشكسبير من جهة، وعلاقتى من جهة أخرى بكتّاب القرن العشرين المعاصرين متمثلين في الكاتبات من السود اللائى ناقشنا أعمالهن في هذا الكتاب. إننى أعبر هنا عن ذاتى الخاصة" (1991:169). عندما تتخذ زاوية النظر غير المتوقعة فإن إمكان تعرفنا علي النص، وعلى ذواتنا، وعلى مسئولياتنا يزداد بشكل مُرضٍ.

إلا أنه ليس من السهولة بمكان تجاهل هذا الإنتاج الهائل (هل لنا أن نقول الزائد عن حده؟) للدراسات الأكاديمية، وتجاهلها التاريخى لحقيقة العرض المسرحى. كما آمل لهذا الكتاب أن يكون قد أوضح ذلك جزئيًا، فإن العديد من المشكلات، والتساؤلات التى تشغل الدراسات الأكاديمية الجادة لها ما يقابلها في مجال العرض المسرحى المعاصر. أعيد هنا تقرير واحد من المطالب التي طرحتها في الفصل الافتتاحي ألا وهو ضرورة توسيع مجال العرض المسرحى المعاصر بحيث يجسد هذه الأنماط من المصادمات بين النوع الفنى، والجنوسة، والعرق، والأمة وغيرها من الوضعيات. وتكمن المفارقة الواضحة بالنسبة لى في أن شكسبير يمثل أداة فعالة لتحقيق هذا الهدف.

أثناء كتابتى لهذا الكتاب كنت أرجع مرات ومرات إلي ما ذكرته ترين مين ها Trinh T. Minh صراحة عندما قالت :

> علي المرء أن يمعن التأمل في القضايا التي تتعلق بالأستاذ، بل وأن يحاول حقيقة أن يفسر الأسباب التي جعلت النساء عاجزات عن كتابة "مسرحيات شكسبير في زمن شكسبير، كما فعلت فيرجينيا وولف في زمنها. لعل هذا الإهدار للطاقة في مثل هذه الأمور مسألة حتمية في مراحل معينة من الكفاح؛ إلا أن ذلك لا ينبغى أن يصبح غاية في ذاته.

(1989:85)

من جهة أثارتنى مقولة ترين لأنه لم يكن هناك سوي عدد قليل جدًا من النساء عندما نفكر في تلك العروض الخاصة بالماضي. إلا أن ذلك لا يدهشنا بقدر مايذكرنا بالماضي السلطوى للتراث (المسرحى) الغربى الذي استبعد النساء

من فضاءات العروض المسرحية، والنصوص الدرامية. كانت النساء صامتات، وعاجزات عن الحركة، ونادرًا ما كن يقمن بالأداء التمثيلى (وهو ماظل يحدث حتي وقت قريب نسبيًا) علي مسارحنا العامة. توحي لي أيضًا تعليقات ترين بأن ذلك قد يكون مرحلة معينة من مراحل الكفاح، الكفاح من أجل وضع شكسبير داخل مجال مختلف يمكن في إطاره طرح أسئلة أخرى حول انتشاره وسلطته.

قد تكون تلك هي اللحظة الجاذبة التي يمكن لكل ماهو "مابعد" post أن يعود، فيها إلي الوراء لكى يستحضر ويركز على الفجوات والمساحات المحذوفة في تاريخ العروض المسرحية.

أود أن أسجل أيضًا ملاحظة جانبية أخرى وهامة علي هذا المشروع. إن هذة الدراسة في تناولها لكل لحظة من لحظات العرض التى تحيل إليها تمحو العمليات التي تمخضت عنها هذه الحركة، أو تلك الإيماءة، أو هذه العبارة المنطوقة. إن سكنى كل جسد مؤدى تدريب خاص ومعقد. لقد كتب عن انتشار شكسبير في الأنظمة التعليمية في العالم، وعن عمليات التحرير editing التي تتيح نوعيات معينة من النصوص بحيث تخدم عمليات تعبير ثقافي معين (على سبيل المثال دلالة، واستخدام مسارح يزعم لنفسه امتلاك الكرة الأرضية glob)؛ كذلك كتب الكثير عن الأنظمة التعليمية التى تسبغ علي شكسبير سلطة متعدية للتاريخ transhistorical، وشديدة التحديد،وذلك في إطار الدراسات الأدبية/ الثقافية؛ كذلك تناولت كتابات كثيرة التدريب المسرحي اللاحق للمرحلة الثانوية، والذي يشيع مجموعة من التقنيات المسرحية التى من شأنها أن تؤكد (و تتأكد بـ) علي قناعة مفادها الأهمية الكبيرة لشكسبير في تراث العروض المسرحية؛ كذلك

دبجت الدراسات عن "الريبرتوارات" المسرحية، والمهرجانات المسرحية في كل مكان من العالم، والتي تخصص نسبة كبيرة من فضاءاتها، ووقتها، وطاقتها لإبداع ما يسمى بتمثيلات أصيلة لنص الشاعر الكبير. وهناك الكثير من الجهود المبذولة لتحديد الفرضيات والتضمينات التي تكمن خلف العديد من هذه العمليات. من الأهمية بمكان على سبيل المثال أن نعى ما يتمخض عنه التدريب التقليدى للممثل من تأثير علي حدود التمثيل representation التي يمكن أن تشهدها فوق خشبات المسرح المعاصر. إلى أى مدى يمكن للتوصيف "محترف" أن يحدد أنواع العروض التي يمكن للممثل أن يؤديها، والتى يؤديها بالفعل؟

أيضًا فإن المكان المركزي الذي يشغله شكسبير في علاقته بكافة أبعاد التعليم سواء بوصفه عرضًا أو نصًا أدبيًا يشكل موضوعًا لم يستنفذه النقاش. تأمل علي سبيل المثال مناقشة مايكل ڤاندن هو ڤيل للعرض الطليعى الذي يقدمه روبرت ويلسون، والتى يصل من خلالها إلي النتيجة التالية:

> السؤال المطروح بداية" هو ما إذا كان هناك مخرجًا أو مبدعًا آخر راغبًا في مسرحة عمل ويلسون، ذلك لأن هذا العمل مرتبط أشد الارتباط بعمليات إنتاجه، وحساسيات منتجه، ومشاركيه في العمل:
>
> إن المرء يقشعر بدنًا لو فرض تقديم أحد أعمال ويلسون بميزانية ضئيلة في مسرح إقليمى، أو علي يد أحد طلبة الفنون في جامعة أمريكية.

(1991:191)

إن القضية التى يثيرها ڤاندن هوڤيل هنا قضية مفهومة بالتأكيد. لكن هذه القضية ذاتها تثير عددًا من الأسئلة الأخرى حول ما لا يجعلنا نقشعر بدنًا. هناك عدد لا يحصى من المخرجين الذين يرتبطون في وقت من الأوقات بتقديم مسرحية لشكسبير، ومعظم أسباب هذه الظاهرة ترجع كما أسلفت إلي الرواج العالمى الذي يحظى به شكسبير. وكما يلاحظ ديڤيد لوينثال فإن "الحنين هو الذي يسدد الفواتير" (1985: 345)

لكن ما الشىء الخاص في علاقتنا بذلك الحنين، أوالشىء الذى تنطوى عليها ثقتنا بالعمليات التي تشكل التعليم الثانوى وما بعد الثانوى والذي يجعلنا لا نقشعر بدنًا أمام فرضية ظهور نص لشكسبير علي مسرح إقليمى، أو تقديمه من خلال ميزانية ضعيفة، أو أمام فرضية تقديم أحد طلاب الدراسات العليا لمسرحية *الملك لير*، بل علي العكس من ذلك يدفعنا إلي توقع هذا؟ ألا يجب أن نقشعر بدنًا أمام هذه التجليات ذاتها؟ ألا يجب أن نطرح تساؤلات أكثر قدرة على الاستكنه حول هذه "القناعات التفسيرية الراسخة؟"

يختتم جورى ڤيسواناثان Viswanathan كتابه الهام الذي يحمل عنوان *أقنعة الغزو: الدراسة الأدبية، والحكم البريطانى في الهند* بالمقولة التالية:

> ليس بوسعنا الآن أن ننظر إلي توظيف الأعمال الأدبية لخدمة مصالح الامبريالية البريطانية بوصفه أمرًا دخيلاً علي الطريقة التى لابد أن تقرأ بها هذه النصوص. إن تورط الثقافة الأدبية مع النزعة الاستعمارية من العمق والانتشار علي نحو اثر تأثيرًا بالغًا علي تطور التعليم الأدبى الإنجليزى، وعلي نحو يجعلنا لا نقتصر في دراستنا لهذا التورط علي التركيز علي

> بريطانيا فقط بوصفها المحور الوحيد أو الأساسى لهذه العملية.
>
> *(1989: 169)*

واضعين في الاعتبار التوظيف النفعى لشكسبير ليس فقط في مجال الدراسات الأدبية وفي إطار المدارس المسرحية ولكن في المجتمع بمعناه الأوسع كما يزعم العديد من النقاد الذين تحيل إليهم هذه الدراسة. لا يسع المرء إلا أن يتساءل إن كان شكسبير محتومًا عليه بشكل لا مفر منه أن يمارس الإرادة الاستعمارية التى لا يمكن لعروضه أن تقاومها في الغالب. إن العروض ذات الطابع متعدى القومية transnational والتى تنتمى للثقافة الرفيعة والثقافة الدنيا، والتي تشكل جميعًا محور هذا الكتاب تقدم لنا بعض التصورات فيما يتعلق بالفضاء الذي تتجلي فيه هذه الإرادة، والكيفية التي تتجلى بها. كما تومىء هذه العروض أيضًا إلي إمكانية دعمها لفعالية تلك الإرادة. وفي بعض الأحيان تبدى هذه العروض رفضًا للخضوع لشروط هذه الإرادة. آمل أن يقرأ القراء العرض الذى يمسرح الحنين في إطار التشكلات الطوبوغرافية الخاصة بهم، وفي أذهانهم بعض من تلك التوظيفات لنصوص شكسبير. الأمر المؤكد أن هناك تساؤلات كثيرة أخرى حول النزوع الحنينى لتقديم نصوص تأسيسية، وذلك في الوقت الذي نزعم فيه نزوعنا وتوقنا إلي لحظة تمرد معاصرة (تتمسرح في الغالب في صورة لحظة مستقبلية).

(مابعد) السكريبت (ما بعد) الاستعمار I I

هذه حكاية تحذيرية، لكنها لا تنطوى علي مغزى أخلاقى مفاده أن شكسبير أو حتي مسرحية *هاملت* عل وجه التحديد ليس لهما معني أو دلالة خارج السياق الثقافى الخاص بشكسبير. (واقع الحال أن مسرحية *هاملت* تحظى برواج شديد في أفريقيا كنص تعليمى، وكعرض مسرحى). إلا أن ثمة عديد من المغازى الأخلاقية الأخرى. أولها: إياك أن تعيد حكي حبكات شكسبير الدرامية ثانيها: إياك أن تحاول القيام بترجمة مرتجلة. المسرحية في مجملها هي جوهر المسألة.. المسرحية هي البناء الكامل من الكلمات التى تخلق الصور والانطباعات المباشرة، والتصادم الحادث بين الشخصيات، كما تخلق المشهد البصرى الذي تتجسد من خلاله الحكاية.

(Eldred D. Jones 1986:3)

إن العلامة الحديثة تحلم بعلامات الماضى.

(Jean Baudrillard 1983: 85)

المسرحية هي جوهر الأمر كله، ذلك الأمر الذي وُظِّف لخدمة السلطة الاستعمارية - ليست فقط لخدمة مفهوم الأمة، وإنما لخدمة أى عدد من الوضعيات positionalities. يشكل هذا الطرح السياق الخاص بمسرحية ان - مارى ماكونالد التي تحمل عنوان *عمت مساءًا يا ديدمونة، عمت صباحًا يا جولييت*. تسعى هذه المسرحية علي كل مستوى من مستوياتها إلي إبراز المسافة النقدية الفاصلة بينها من ناحية، والتراث، وشكسبير بما ينطوى عليه من هيمنة من ناحية أخرى. تبدي بانوتا روبس Rubess في ملاحظاتها في مقدمة النص قائلة "تلقت آن - مارى ماكونالد تدريبها كممثلة، وبعد بعض المحاولات مع

مسرح المؤسسة الحاكمة اقتحمت مجال المشروعات الجماعية، والتعاونية، (Macdonald 1990:80). يمكن أن نستنتج هنا أن ما تعلمته ماكدونالد لم يكن نافعًا ولم يكن مرضيًا لها، ومن ثم فإن جزءًا من الحافز الذى دفعها إلي تقديم مسرحية عمت *مساءًا* ياديدمونة هو رغبتها في إعادة تدريب نفسها، وإعادة تدريب شكسبير. ومن هنا كانت العملية الجماعية التي تم من خلالها تقديم المسرحية لأول مرة علي مسرح نايت وود ثييتر بتورنتو (وهو مسرح له تاريخ طويل ومتميز فيما يتعلق بتبنى، وتطوير الأعمال المسرحية التى تقدمها نساء) معبرة عن منهجية بديلة لتلك التي يتم استدعاؤها عادة عند تقديم عمل لشكسبير. علي حد وصف ريك نوويلز Ric Knowels فإن "مسرحية عمت *مساءًا يا* ديدمونة تعد مراجعة نسوية لشكسبير، وتفكيك عميق لسلطة المؤلف، وتجسيد لعملية القراءة المقاومة، (276:94-1993). وفضلاً عما تبديه المسرحية من تمرد فيما يتعلق بالهوية الجنسوية، فإنها تجسد أيضًا ذلك التوتر الحادث بين الأفكار المتعلقة بالأمه الكندية، والطابع الاستعمارى لـ(أدب) الإنجليز. إن كانت مسرحية عمت مساءًا يا ديدمونة قد وجدت جمهورًا في تورنتو، فذلك مرجعه إلي أن كل من كان طرفًا في إنتاج العرض (أو في تلقيه في هذه الحالة) لم يكن بمقدوره أن ينسى حضور مهرجان ستراتفورد شكسبير المنعقد في كندا، والذي لا يبعد مكانه كثيرًا عن مكان عرض ماكدونالد، والذي شكّل لفترة طويلة حجر الزواية في اعتزاز الكنديين بالوجه الفنى لأمتهم.

الشخصية المحورية في مسرحية ماكدنالد هي باحثة أكاديمية في الأدب الإنجليزى (كونستانس ليدبيلى) غير محظوظة، وعاجزة أحيانًا، وتكافح لتنهى

رسالتها لنيل درجة الدكتوار، التي تتضمن قراءة غريبة لنصوص شكسبير: إذ تقوم أطروحتها على أن "فك شفرة مخطوطة جوستاف سيثبت وجود مسرحيتين كوميديتين كتبهما مؤلف مجهول، وهاتان المسرحيتان استولى عليهما شكسبير، وصنع منهما مسرحيتين مأسويتين!، (1990:21). فكرة ماكدونالد أن ذلك ليس له صلة بعرض نصوص شكسبير. تدفع ماكونالد بطلتها عبر منعطفات سخيفة تؤدي بها إلي الاشتباك مع الفعل الدرامى الخاص بمسرحيتى *عطيل*، و*روميووچولييت*، ومن خلال ذلك تعلم ماكدنالد كونستانس شيئًا عن ذاتها، كما نتعرف نحن في الوقت ذاته علي الفرضيات التى يقدم شكسبير في إطارها. إن الطرح الذي يقدمه ريك نوويلز في هذا الإطار عن الأثرين المختلفين اللذين يحدثهما عرض *عمت مساءًا يا ديدمونة* عند تقديمه مرتين في تورنتو طرح كاشف. يرى نوويلز أن العرض الأول أتاح قدرًا من الاشتباك الجمعى بين منتجى العرض ومتلقوه (ربما علي نحو ما حدث مع عرض *الملك لير* الذي قدمته فرقة مسرح النساء)؛ أما العرض الثاني حسبما يرى نوويلز فقد كان مختلفًا اختلافًا راديكاليًا، وفي ذلك يقول: "على ما يبدو أن نوعًا من الاحتواء ontainment قد حدث من خلال العرض الأول أصبح وسيلة لابتناء شكل من أشكال الوحدة، والشمول الذي يلاشى الاختلاف، (278 :94-1993)[1].وهكذا تسببت التغييرات التي حدثت في سياق العرض في خلق نسق استيعاب آخر جعل النص مجرد محاكاة كوميدية ساخرة للمحور الذى يدور حوله، وهو شكسبير. إن كان المنهج الذي اتبعه ماكدنالد يختلف عن النتائج التي وصلت إليها، فإنها مع ذلك تعبر عن موقف لا يختلف عن موقف الدريد چونز في الفقرة التي اقتبسناها في مستهل هذا الجزء.

الأمر اللافت أيضًا أن چونز فيما يعبر عن توظيف نصوص شكسبير في إطار القلاقل السياسية المعاصرة في أفريقيا يتحدث أيضًا عن عالمية شكسبير. لا يدهشنا أن هذه العالمية يتم التعبير عنها في سياق العالم الأكاديمي:

> فحصت ذات مرة رسالة دكتوراه تطرح تأويلاً للمآسي الكبار يقوم علي المشابهة بينها، وهو تأويل ينطلق من طقوس التضحية في غرب أفريقيا، ليس بغرض إظهار أن شكسبير (ذلك الرجل المتميز) كان على دراية إلي حد ما بالطقوس الشعبية الأفريقية... وإنما لإظهار أن أسطورة الإله المشرف على الموت (لير) أو أسطورة حامل الضحية (الذي شبه به هاملت) أوالضحية المحرمة (ماكبث)، أو الضحية المجنى عليها (ديدمونة) كلها نماذج كونية.

(1986:5)

كما تبين ماكدونالد، وكما يكشف چونز هناك طرائق خاصة تتشكل وتفرض بفعل سياقات ثقافية معينة لتعليم الكيفية التي يُقرأ بها شكسبير، ويكاد يُنتَج شكسبير دائمًا وفقًا لاستراتيچيات القراءة المفروضة تلك.

يمكن أن نرى مثالاً أكثر تحديدًا علي ذلك في تحليل آنيا لومباLoomba لعرض *هاملت* في ميررزام Mirozam. وتلاحظ لومبا أن "أداء هاملت علي طريقة ميزو Mizo بطابعها المحموم تتصل بالعلاقة بين المسرح، والسلطة، والتقويض؛ كما تتصل أيضًا بالسياسات المتبعة في معالجة الذوات التابعة Subaltern "للنصوص الرئيسية" Master - texts؛ والأهم من ذلك أن هذه الطريقة تتصل بالتقاطع الحادث بين علاقات الجنوسة، وغيرها من المحددات الاجتماعية، (1993:227). هذا العرض عن نص *هاملت* يعبر عن شكسبير

المتحول على نحو خاص جدًا، وهو عرض يملك عددًا من اقتصاديات المشاهدة المختلفة، وذلك خارج إطار القصد وراء العرض، وإن كان ذلك يحدث في لحظة تاريخية متزامنة بشكل أو بآخر . إن أنماط القراءة النقيضة والحريصة التي تطرحها لومبا تشكل نسقًا معقدًا يمكن من خلاله أن نفهم هشاشة العرض، وأن نفهم هشاشة ذلك الشيء المتجذر في التراث الغربى بالنسبة إلي قوى ثقافية ستظل غير متوقعة، وغير مقبولة.

فضلاً عن ذلك، فإن دراسة من قبيل ما قدمه لو إنس ليڤين Levine تحت عنوان *ثقافة رفيعة/ ثقافة دنيا: ظهور التراتبية الثقافية في أمريكا* (1988) تقدم لنا قراءة تعاقبية diachronic لعملية تقديم نصوص شكسبير في سياق قومى، وهي قراءة تظهر لنا بشكل دقيق كيف أن آلية التقديم هذه قد أصابها التحول فيما بين القرنين التاسع عشر، والعشرين، كما أبرزت الدراسات العوامل التي جعلت مثل هذا التحول أمرًا ممكنًا. أيضًا أبرز كتاب ليڤين بشكل غيرمفصل التأثير الملحوظ الذى أحدثه شكسبير في التعريفات الأمريكية لمفهوم الذات، وفكرة الاستقلال. [٢] من ناحية أخرى يحسن ليڤين التفكير عندما يتذكر أنه حتى عندما يتم النظر إلي شكسبير بوصفه علامة فارقة علي خبرة الثقافة الرفيعة، كان هناك بعض العروض التي قدمت عن نصوصه علي نحو عابر للأنواع cross - genre (كما هو الحال في المعالجات السينمائية للمسرحيات) وكانت تؤكدعلى وجود خط ثقافى "ذي طابع مسامى، يمكن عبوره – كما رأينا– وسوف يتم عبوره في المستقبل (Levine: 234).

لكى نوجز القول، نحن بحاجة إلي فهم أعمق للكيفية التى يتم بها التعامل مع النصوص عند التلقي، لأن ما تفعله أنت بكتاب، أو بعمل فنى مسجل هو الأمر الذي يستحق الاهتمام، (Sinfield 1989: 302) وتصح هذه المقولة بشكل خاص إذا كان "الكتاب" محمل بفائض من الشفرات كما هو الحال مع النص الشكسبيرى. لكن ليس بالضرورة أن تكون كافة عمليات التعدى علي "السكريبت" الاستعمارى قد تم تدجينها وفقًا للامبريالية البريطانية/ الأمريكية.

إن أحد آثار سقوط الامبراطورية السوفيتية هو إماطة اللثام عن المؤسسات التابعة للأمم التى كانت خاضعة لها فيما سبق، وجعلها موضوعًا لنقد الغرب. علي سبيل المثال خضع مسرح Theater am Schiffbauerdamm - الذي كان مقرًا لفرقة بيرلينر إنسامبل - لبعض التحولات اللافتة فيما يتعلق بممارساته الأدائية، فقد تم استبعاد المدير الفنى، واستبداله بخمسة مدراء، وقد قام هؤلاء بإعادة صياغة مسرح بريشت بحيث يعكس تأثرًا بالمسرح الإليزابيثى، كما تم بناء جزءًا من الخشبة في منطقة الجمهور ، بحيث يقف الجمهور في الشرفات العليا، ويجلس علي الخشبة نفسها، وحولها، (Sprung1993:CI). ولعلنا نحدس بأن عرض الافتتاح للفرقة بعد إعادة تنظيمها كان عرضًا لشكسبير. في الوقت ذاته افتتح المدير الجديد لفرقة مسرح الشعب في برلين الشرقية المسرح بعد التجديد بعرض *الملك لير*. وصف ناقد كندى العرض الأخير بالقول:

تظهر البنات الثلاث جالسات علي ركبهن، وهن ينظفن خشبة المسرح مستخدمات قطعة قماش وجردل. ويظهر لير مرتديًا ما يبدو رداءًا من أردية المواخير، وهو يودع كورديليا ببعض القبلات الساخنة متحسسًا فخذيها.

وكورديليا عندما نترك وحدها علي الخشبة تزيل سروالها لتتبول بصوت مسموع في دلو، وهي لا تفعل ذلك مرة واحدة، وإنما أربع مرات. أما ملك فرنسا المتقدم لخطبتها فيشرب من بولها ليظهر إخلاصه علي ما يبدو.

تواصلت القهقهات ودون انقطاع. اعتقدت للحظة أن المخرج كان يحاول أن يثبت لجمهوره الألمانى أنهم يمكن أن يقبلوا منه أى هراء بسلبية مطلقة... انتظرت بشغف ظهور أيه علامة من علامات الغضب. إلا أن الجمهور جلس مأخوذًا يصفق بين المشاهد، ويقف عند نزول الستار.

> ربما لو كنت قد تحلمت أنا أيضًا ٤٥ عامًا من وجود المسرح
> الحكومى لكنت أقل غضبًا إزاء إهانة الشاعر الكبير .

(Sprung 1993: C3)

حدود من التي يتم تعديها هنا؟ ما الذي يجعل الجماهير الألمانية متحمسة لعملية تخريب شكسبير (غير هذا التحليل المصطنع الذي نجده في الفقرة السابقة المقتبسة)، وما الذي يجعل هذا الناقد يسم العرض بأنه مهين لشكسبير؟ ما الشيء الذى يسعى سبرانج إلي تذكره (جمع أوصاله)، ويسعى الجمهور الألمانى علي ما يبدو إلي نسيانه؟ عند هذه النقطة يبدو أن النزعة الاستعمارية وشكسبير يؤسسان نسقًا معقدًا يحيل بالكاد نص الملك لير إلي تاريخ إنجليزى أحادى، وذلك بما ينطوى عليه هذا النسق من ظروف إنتاج وتلقى ممكنة. كذلك تتجسد عملية أداء فكرة الأمة نفسها، وتشير إلي كثافة مؤسسات الذاكرة المختلفة التي تتيح وجود إنتاج وتلقي متناقضين لغير هذا النص من النصوص الشكسبيرية.

إن ماتخلقه هذه العمليات التوالدية والمتعرية - إلي حد ما - هو حالة حنينية شاذة، بمعني أن خطابات الماضى التي تشكل الهوية تتأكد وتتشظى في لحظة العرض. وكما قالت إيف سيدچويك مؤخرًا فإن الاسهامات الحديثة حول مفهوم "الشاذ"، أضفت علي المصطلح بعض الملامح المختلفة التي لا يمكن أدراجها تحت الجنوسة والممارسة الجنسية علي الإطلاق، (1993:9) .وإذا كان فيلم *ادوارد الثانى* لچارمان، وعرض *هذه الجزيرة تخصنى* لأوسمنت يصوران الماضى تصويرًا شاذًا لإلقاء الضوء علي لحظات الانقطاع التي ينطوى عليها تشكل الهوية في الحاضر، فإن العديد من الأمثلة الأخرى المشار إليها هنا تصوغ هذا الماضى ذاته صياغة شاذة وذلك للوصول إلي نتائج وتأثيرات مختلفة تمامًا.

يحدث الحنين الشاذ -إذًا- علي الحدود التى يتوجب علي التعدى أن يعبرها، ويعيد عبورها، كما أن رغبتنا في الرغبة أيضًا تجد نفسها شاذة علي نحو لا تخطأه عين. عند إدراكنا لعدم أصالة الماضى الأصيل الذى نتوق إلي استهلاكه نظل نسعى إلي إنتاج اسطورتنا الخاصة عن هذا الماضى، كما نظل نتوق إلي أن يؤكد هذا الماضى علي لحظاتنا التاريخية. يقول دوليمور:

> ستظل دائمًا عملية إعادة النقش علي نحوٍ متعدٍ transgressive عملية أشكالية، ذلك لأنها تثير أسئلة مزعجة حيال الرغبة ذاتها، جاعلة منها امرًا اجتماعيًا خالصًا، ومن ثم تثير بالقدر ذاته أسئلة مزعجة حول الثقافة، والتمثيل، والعملية الاجتماعية. يزيد الأمر علي ذلك عندما يتم إزاحة أبعاد متعددة لثقافة ما و/ أو تكثيف هذه الأبعاد فى هوية

المتعدى. لكن في هذه الحالة لا يوجد تعدٍ من وضعية الخاضع إلا وكان تعديًا اشكاليًا؛ تلك هي النتيجة المحتومة عندما يواجه المستضعف Cisempowered تحديًا ما.

(1991 : 323)

إن ما تشير إليه هذه المقاربات المتباينة هو أن التذكر إن كان في غالب الأحيان يلعب دورًا في شرعنة نظام اجتماعي حالى (Connerton 1989:3) ، فإنه يداوم علي ذلك. إن جزءًا من الظرف الذي يشكل السكريبت الاستعماري يكمن في إمكانية تحوله إلي ما بعد الاستعمار، ومن ثم يعاد تشكليه بوصفه سكريبت لاحقًا على ذاته. يذكرنا سبارجو وبوتينج أن حالات العودة returns "هى أيضًا لحظات ذهاب departures، وحركة بعيدة تحدث خلال عملية الرجوع، (1993: 379) . إن رقائق التاريخ التى تعود في العرض الذى يدور حول الحاضر تؤكد علي مسرحة الأمور غير القابلة للتفكير فيها unthinkable. وإذا كان مقدرًا للعلامة المعاصرة أن تحلم بعلامات الماضى، فإن دلالتها ليست بحاجة إلي أن تتقيد بالمرويات الخاصة بتاريخ واحد بعينه. لذا فإن تحويل shifting شكسبير أمر سهل، وصعب فى آن واحدفقد كانت نصوصه دائمًا خاضعة لعمليات التعديل التي تفرضها الثقافات التي تنتجه. لكن عمليات تحويل شكسبير هي في نهاية الأمر ما يتيح فضاءًا لكل أنماط العروض المستقبلية.

الهوامـش

الفصل الأول

١- سك هذا التعبير أول ماسك - علي ما أتصور - فى الملاحظات التى وضعها فى برنامج عرض *النساء يتحاشين النساء* لهوارد باركر، والذى قدم على مسرح الرويال كورت عام ١٩٨٦- ويزعم باركر أنه تعاون فى كتابة المسرحية مع توماس ميدلتون. انظر Barker and Middleton (1986),15a .

٢- يوضح ديفيز قائلاً : "سك مصطلح حنين nostalgia حنين على يد الطبيب السويسرى يوهانز هوفار فى أواخر القرن السابع عشر للإشارة به إلى حالة مألوفة من الحنين الشديد إلي الوطن homesickness كانت سائدة بين المرتزقة السويسريين الذين كانوا يحاربون بعيدًا عن أرضهم... كانت :الأعراض" التى ظهرت علي هؤلاء وفقًا لما قاله هوفر ، وغيره من الأطباء الخبراء هى الأكتئاب، والحزن، وتقلبات انفعالية، بما في ذلك نوبات بكاء شديدة، وحالة فقدان شهية، وحالة من "الذبول" العام، ومحاولات انتحار متكررة" (1979:1-2). ويستطرد ديفيز فى ملاحظاته قائلاً أن الأطباء أضفوا على مصطلح "مباشر" هو مصطلح "الحنين إلى الوطن" سمات مرض معين، وذلك فى محاولتهم تعيين حالة الحنين nostalgia، ويضيف ويفير أن المصطلح الآن أصبح مفرغًا من دلالاته الطبية. لكن ذلك قد لا يكون صحيحًا فى واقع الأمر؛ وهنا يحسن بنا أن نتأمل العلاقة بين حالة الحنين الأصغر macro- nostalgia التى نناقشها فى هذا الفصل ، وشيوع الأعراض ذاتها على الجسد المعاصر ، هذا فضلاً عن السياقات التى تشخص فى إطارها هذه الأعراض فى الوقت الحاضر.

٣- انظر Frow (1991:135-137) للاطلاع على دراسة حول العلاقة بين تاريخ مفهوم الحنين (في صياغاته الطبية) و خطابات الحداثة. من المفيد كذلك الاطلاع على دراسة Patrick Wright "للحنين في الحياة اليومية (1985:19-24).

٤- أن يكون اليسار "مذنبًا" أيضًا فى هذه المسألة أمر لا يدهشنا ، ذلك أن الجنس جزء مكون من تكويننا النفسى و الاجتماعى . فضلاً عن ذلك فإن استحضار اليمين أو اليسار أو أية جماعة أخرى لحالة الحنين انما يرجع إلى حالة هذه الجماعة ، وهى الحالة المحافظة conservative. ومثل هذه الحالة تؤكد على الحفاظ على تصور معين ، ومختلف للماضى.

٥- يبدأ دون Doune وهودجيز Hodges فى مقدمتهما بالاستخدام الشائع للحنين فى الممارسة السياسية لليمين الجديد فى أمريكا، ويشيران إلى أن "الكتاب الذين ينزعون إلى الحنين يعينون هذا المكانة [الخاصة بالمرأة] فى ماض تؤدى فيه النساء دورهن "بشكل طبيعى" فى المنزل ليوفرن الاستقرار" (1987:3-14). إن كان المؤلفان محقين تمامًا فى ذلك - كما أن تحليلاتهما للنصوص "الحنينية" فى كتابهما تشكل أطروحات مفيدة - فإننا على ما اعتقد لا يمكننا أن نحصر الحنين فى كونه مجرد عرض أحادى الاتجاه يظهر فى وضعيات معينة . ويبدو أن الحنين بوصفه الرغبة فى الرغبة يشكل جزءًا من الكيفية التى تتشكل بها حياتنا النفسية، وحتى نفهم بعض التجليات الخاصة - مثل المواضع التي يبرز فيها هذا العرض على الجسد علينا أن نقوم بذلك علي نحو أكثر شمولاً.

٦- إن المنافسة علي الماضى مشروع ذى طابع ذكورى بشكل أو بآخر، ذلك أننا لا نجد سوى مداخلات قليلة جدًا من الكاتبات سواء فى النظريات والتواريخ المكتوبة، وفى نصوص العروض. يشير ذلك بالتأكيد إلي عدم اهتمام، ولكنه يعكس أيضًا بشكل مقنع تحجر عملية التشفير التى لا تصدق إلا علي أنماط معينة من أفعال التجاوز.

٧- يشير سايمون باركر أيضًا أن كتب التسلية تلك تمتلأ باقتباسات من شكسبير تسجل بشكل واضح رسوخ هذه القيم.

٨- يرجع المصطلح إلي چوناثان دوليمور . انظر 1991:88-91

٩- يشير ستيفن إدى سنو فى كتابه الحديث الذى يحمل عنوان :
Perfrming The Pilgrims : A study of Ethnohistorical Role Playing at Plimouth Plantation (University of Mississipi Press, 1993) إلى أن هذه المنطقة تجذب اهتمامًا أكبر بكثير مما كان فى السابق، كما تثير قراءات أكثر تعقيدًا مما مضى .

١٠- تتباهى المواد الدعائية الخاصة بهؤلاء " الاليزابثيين الأمريكيين" بأن "الفرقة القادمة من الولايات المتحدة سوف تجعل التاريخ الإنجليزى ينبض بالحياة أمام جمهور راغب فى ذلك أشد الرغبة . تستخدم الفرقة التقنيات الخاصة بالمسرح البيئى لتصوير التاريخ البريطانى من خلال قدر كبير *واستثنائى من الأصالة*، كما "تتواجد" الفرقة داخل العديد من الممتلكات التاريخية، مظهرة الحياة المنزلية، والمصنوعات الأصلية اليدوية ، و "العديد من

أشكال الترفيه" من القرن الشادس عشر" (مادة ترويجية فى شركة دلتا إيرلاينز- *Sky Magazine Augnst 1992*) .

١١- انظر الفصل الثانى من كتاب باتريك رايت بعنوان : *On Living in an Old Country* .

١٢- يقول فوكو فى مكان آخر أن التاريخ قد أدى إلى "تدمير الجسد" *(1977:148)* . من المهم فى هذه الحالة أن نتخيل أنواع الأجساد التى يمكن للعرض أن يبتنيها من خلال تأكيده على الحاضر (حتى لو كان ذلك من خلال انقطاح التاريخ الكونى/الخاص).

١٣- إن الدراسات المتعلقة بترتيبات التمويل الخاص بفرقة شكسبير الملكية دراسات مفصلة وكاشفة. ومن الواضح هنا كيف أن التوجيهات الخاصة بمجلس الفنون قد شكلت خطط كل من بوجدانوف، وبينينجتون".

١٤- انظر على سبيل المثال فى الفصل الثانى من هذا الكتاب مناقشتى لعرض الملك لير الذى قدموه .

١٥- يطرح آلان سينفيلد دراسة مفيدة وهامة لعملية إنتاج الفنون فى علاقتها بالممارسات السياسية لليمين الجديد فى بريطانيا. يرى سنفيلد أن الفنون تعتبر "فضاءًا واضحًا بالنسبة لليمين الجديد يكتشف فيه ويطور مفاهيم من قبيل التراث والهوية الإنجليزية، والنخبوية، والاستقرار الاجتماعى. إلا أن ذلك أيضًا يتسم بالتعقيد من الناحية الأيديولوچية، ذلك أن الثقافة "الجيدة" تم تعريفها من خلال علاقتها الملتبسة بالسوق" *(1989:297)*. إن تحليل سينفيلد لانسحاب تمويل الحكومة للفنون إبان حكم تاتشر يلفت الانتباه إلى المخاطرة بتقويض سلطة هذا التراث ذاته، فضلاً عن الهوية الإنجليزية، والنخبوية نفسهما. لايدهشنا هنا أن يكون المثال علي تعقد اقتصاديات السوق، وتعقد الفنون التى تستلهم التراث هو شكسبير نفسه؛ يقول سنفيلد:

> يؤكد الوزير نايجل لاوسون أن شكسبير يرتبط اجمالاً بالنظام و النزعة المحافظة، ولكن لايزال عليه أن يضع الكثيرين ممن يرتبطون بشكسبير . إن العلاقة التبادلية بين القيمة الثقافية، والقيمة المالية عند وضع صورة شكسبير على العملة الورقية أو بطاقات الائتمان تبدو بالنسبة للكثيرين علاقة متنافرة. الأمر الذى يسبب إشكالاً أكثر من مجرد التكلفة علي الخشبة

(وهى تكلفة ضئيلة) هو أن منح التمويل العام أو رفضه إنما
يعبر عن موقف أيديولوچى.

(Sinfield 1989:299)

١٦ – على الرغم من أن هذه التورية لا تقاوم، إلا أن انتقاء بول تيلور لهذا التعبير "الفرنسى" ملائم جدًا أكثر مما يتصور تيلور نفسه ؛ وكما أشارت روزاليند كراوس فإن تعبير *nostalgie de la boue* (الحنين إلي الطين) ليس تعبيرًا فرنسيًا فى الأساس ، وإنما هواستدعاء انجليزى لمفهوم *Slumming* (بمعنى التردد على الأحياء الفقيرة) والذى اتخذ بعد ذلك الإطار السحرى الذى منحته إياه العبارة الفرنسية.

١٧- كل المراجعات النقدية للعروض البريطانية رجعت فيها إلى مجلة *London Theatre Record* (ما لم يتم الاشارة إلي غير ذلك). كما أن الإحالات إلي قضية معينة يمكن الرجوع إليها فى قائمة المراجع تحت اسم الكاتب الذى قام بالمراجعات ، والذى أشير إليه فى متن الكتاب . ويجب ملاحظة أننى لا أقدم أيًا من هذه المراجعات بوصفها قراءات "موضوعية" لأى من العروض موضوع النقاش. ولكن هذه المراجعات بوصفها جزءًا من الخطاب العام حول الفنون تشكل "مسارًا " للماضى" الذى يمكن أن يكون عاملاً فى عملية "التحول" مثل العرض ذاته .

١٨- لعل ذلك فى ذاته يعد زعمًا ذا طابع حنينى خصوصًا فى إطار التوترات الحالية بين الحكومة الفيدرالية الكندية وكيبيك.

١٩- تجد تحليلاً مفيدًا لهذه العلاقة المعقدة فى مقال باتريس باڤيس الذى يحمل عنوان "ويلسون" وبروك، وزاديك: مواجهة تثاقفية"؟. وذلك فى كتاب؛ *Kennedy (1993a:270-289)*. ويهمنا هنا على وجه الخصوص تأكيد باڤيس على أن "بروك ينظر نظرة نسبية إلي كافة المزاعم التى تحمل طابع المركزية الأوروبية، وذلك لتحرير سر النص. فى الوقت ذاته فإن شكسبير بالنسبة له غاية فى الغموض والتعقيد لدرجة أننا لا يمكن أن نفسره بالكمات والأفكار" (Kennedy 1993a:280) .

٢٠-أنا ممتنة لزميلى جيرى ڤيوستون لما قدمه من تحليل لأعمال المؤتمر .

٢١- إذا وضعنا فى الاعتبار ميل نقاد المسرح البريطانيين إلى العلامات ذات الطابع التقليدى فى العروض الشكسبيرية لن يدهشنا أن نلاحظ تكرار نقدهم فى مراجعاتهم لعرض حلم

لليباج للطريقة التى تتعامل بها الممثلة الفرنسية أنجيلا لوريبه مع الشعر الانجليزى حيث "تحوله إلي تلك الرتابة المميزة لحديث المفتش كلوسو" (Paul Taylor 1992) .

٢٢- تتحدث كلير آرمستيد عن استجابة أخرى لتلاعب فرقة كومبانيا دى كوليتيڤو بشكسبير بالقول بأن "تيرى هاتدز مدير فرقة شكسبير الملكية كان رد فعله أن كتب مذكرة إلى الفرقة مفادها أن عرض هذه الفرقة لا يشكل أى تهديد لهم " (1994:162) .

٢٣- إن كنت أشير هنا إلى عرض Les Atrides الذى قدم عام ١٩٩٢، فإن منوشكين ومسرح الشمس كانوا قد قاموا مسبقًا بإحياء مسرحيات شكسبير . انظر كتاب آدريان كيراندار عن آريان منوشكين .

٢٤- استلهم كلماتى هنا من التحليل الذى قدمه ويرت والاس عن عمل الفرقة فى كتابه *Producing Marginality: Theatre and Criticism in Canada* (Saskatoon: Fifth House Publishers, 1990) يستخدم فينجولد فى مراجعته لأعمال منوشكين اللغة ذاتها، فيتحدث عن المهرج بوصفه صاحب رؤيا .

٢٥- إن استخدام هوكس للضمير "نحن" يصيب بالارباك إلى حدٍ ما ، وهو ما ينطبق أيضًا على استخدامه للفظة "ثقافتنا" قبل ذلك بسطر أو سطرين . قد يتمتع هوكس بالمشاركة فى التيار الأكاديمى والثقافى السائد ، وهو ما ينطبق أيضًا على النصوص، والنقاد، والعروض التى يناقشها فى كتابه Meaning by *Shakespeare* .

٢٦- تنشغل دراسة مارثا روزلر التى تحمل عنوان "ملاحظات على اقتباسات" بممارسات الفنون البصرية فى القرن العشرين، لكن أطروحتها الخاصة بوجود فن بصرى نسوى يحمل طابع المقاومة تتشابه كثيرًا مع أطروحتى فى هذا الكتاب الذى أدعو فيه إلى إعادة فحص عمليات توزيع الماضى على نحوٍ راديكالى .

٢٧- اعتقد أننا كن سنحصل على صورة أوضح للكيفية التى يشغل بها ماضٍ ما وضعيات مختلفة لو كانت ماكدونالد قد قرأت مسرحيات من قبيل *عشق العنادليب* لڤيرتينبيكرز، و *لاميديا بعد اليوم* لديبورا بورتر ، و *ميديا* لفرانكا رامى وذلك فى بعض المراجعات التى تصفها فى دراستها .

٢٨- هناك مثالان يمكن أن يؤديا الغرض: الأول هو مجموعة المقالات التى نشرها بروس كينج تحت عنوان *المسرح الأمريكى المعاصر*، وكتاب سوزان روز ينكو بعنوان *الدراما البريطانية منذ عام ١٩٥٠*. وأتصور هنا أن استخدام توصيف عام كان أمرًا هامًا دائمًا لتوجيه اهتمامنا إلى الأعمال التى لم تحظ بالتقدير ، أو التى تم تجاهلها . وقد نتذكر فى هذا الخصوص نصوصًا من قبيل كتاب سوالين كيس الذى يحمل عنوان *النسوية والمسرح*، ،كذلك مجموعة النصوص التى نشرتها دار نشر ميثوين تحت عناوين "مسرحيات كتبتها نساء" و "مسرحيات لكتاب سود" و "مسرحيات لكتاب مثليين"، و "مسرحيات لكاتبات سحاقيات".

٢٩- للاطلاع على الخلفية التاريخية لنظريات التناص انظر المقدمة التى كتبها محررو كتاب *التناص : النظريات والممارسات* لجوديث ستيل و مايكل وورتون ، خصوصًا تعليقهم على دريدا ومفهوم التكرارية iterability .

٣٠- بغض النظر عن هذا الهدف، فإنه من الحقيقى أن غالبية الأمثلة التى يناقشها هذا الكتاب تتعلق بالمملكة المتحدة. سنسهب فى مناقشة هذا الأمر فى القسم الأخير من الكتاب .

٣١- لقد حصرت نفسى بقدر الإمكان فى العالم الناطق بالإنجليزية (تم استخدام بعض الأمثلة من المستعمرات البريطانية السابقة التي فرض عليها التحدث بالإنجليزية) . واعتقد أن جزءًا كبيرًا من أطروحتى ينطبق على العروض الأوروبية التى تمسرح الماضى (خصوصًا فيما يتعلق بما تقوم به هذه العروض من إعادة كتابة للنصوص الشكسبيرية) وعلى غيرها من البلاد التى فتنتها الممارسة الثقافية الغربية (خصوصًا اليابان على ما اعتقد) .

٣٢- هناك العديد من المراجعات لأعمال عصر النهضة، وأعمال شكسبير على وجه الخصوص ، والتى لا يشار إليها فى هذا الكتاب. بعض هذه المراجعات تشكل موضوعات لكتب أخرى، والبعض الآخر يشكل دون شك موضوعات لكتب مستقبلية. يشكل ذلك جزءًا من قابلية التراث الثقافى للتسويق. وفى هذا الإطار يعد شكسبير سلعة قابلة للتوزيع بشكل سريع، وهو مايثبته وجود أعمال كثيرة عن شكسبير فى الرواية، والشعر، والرقص، والموسيقى، والأوبرا، والتليفزيون والسينما. كذلك فإن التطورات الثانوية التى نجدها فى

سوق "أفلام الفيديو التعليمية- وفيها نجد محاولة لإعادة خلق الماضى- تشهد أيضًا بنمو هذه الصناعة. انظر فى هذا السياق دراسة نايجل ويل Nigel Wheale التى تحمل عنوان :
"Scratching Shakespeare: Video-teaching the Bard" in *Shakespeare in Changing Curriculum*,ed. Lesky Aers and Nigel Wheale (London: Routledge, 1991)204-221

٣٣- انظر الدراسات التالية :

"The Structure of *King Lear"* by Fredson Bowers in the Spring 1980 issue (31.17-20); "Shakespeare's *The Tempest:*The Wise Man as Hero' by Paul A. Cantor; "Logic Versus the Slovenly World in Shakespearean Comedy" by O.B.Hardison; and, "Thematic Contraries and the Dramaturgy of *Henry V'* by Brownell Salomon in Autumn 1980 (31.334-3)

٣٤- انظر الدراسا التالية :

"Knick me here soundly" : Comic Misprision and Class Consciousness in Shakespeare" by Thomas Moisan (276-290); "Documents in madness": Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Eary Modern Culture" by Carol Thomas Neely (315-338).

٣٥- أنظر Brantlinger 1990: 12ff

٣٦- إن تحليل سايمون باركر (1984) للصور الرائجة للقرنين السادس عشر والسابع عشر فى بريطانيا المعاصرة يوحى لنا بأن شكسبير لا يلعب فقط دور لغة الإسبرانتو الثقافية ، ولكنه يمثل كناية رمزية أيضًا. أن شكسبير يعبر عن هذين القرنين، وكافة الأفكار المتعلقة بالتراث والماضى والتى تؤكد على التواصل ، والمحافظة ولا يقتصر هذا التأثير فقط على بريطانيا، كما أنه يرتبط بمشروع الأمبراطورية . "لقد أصبح شكسبير جزءًا من الطريقة التى يتخيل بها الناس - بوعى أو دون وعى - أو يتوهمون ، أو يفكرون بها في هذا العالم" .(Heinemann 1985:204)

٣٧- من المهم أيضًا أن نلاحظ فى إطار هذا المشروع الخاص بى أن كووين يؤكد على الحقيقة التالية : "إذا كانت بعض المعالجات التى تنتمى إلى التاريخانية الجديدة تختزل شكسبير فى كونه مجرد عنصر من عناصر السلطة الملكية ، و إذا كان من الصعب الدفاع عن هذه المعالجات فى سياق عصر النهضة ، فإن هذه المعالجات ذاتها تكتسب منطقًا ومبررًا فى سياق الحاضر" (1987:36) .

٣٨- يشكل ذلك مجازًا يعبر عن العلاقة الخطية المتصلة بين الماضى والحاضر. وكما أشار العديد ممن كتبوا عن هذه المسرحية ، فإن سياقها البعيد عن الحاضر كان بلا شك تعليقًا على سياسات تاتشر، وخصوصًا فيما يتعلق بالسياسات التى أثارت جدلاً فى الشهور الأخيرة لتوليها المنصب (ومنها على سبيل المثال مقاومتها للاندماج الكامل مع أوربا). ويرى جيفريز أن الحنين لا يتناسب وهذا السياق.

٣٩- هناك مشروعات أخرى تقوم على فكرة العرض التثاقفى ، وهى مشروعات تتخذ من النص الشكسبيرى محورًا لها ، والتى سأناقشها فى الفصل التالى، كما سأناقش بعض القضايا التى أثارت الجدل (لدى باڤيس، وباروشا) فيما يتعلق بإمكانيات ومعوقات العرض المسرحى الذى يقوم على التعبير عبر الثقافى cross-cultnral .

٤٠- يعد مقال فروست بشكل عام استجابة للأطروحات الأساسية التى يطرحها سعيد فيما يتعلق بالاستشراق الغربى، كما أن المقال يعد استجابة محددة وخاصة تجاه مقال لـ جويستا سينج Singh يحمل عنوان : / "Different Shakespeares: the Bard in Colonial Postcolonial India', *Theatre Journal 4,* (1989). فروست بالطابع المحافظ بشكل أو بآخر إذ تتحدث عن اللحظات المسرحية "التى يمكن عندها تجاوز الحواجز السياسية والعرقية" (Frost 1992:98) إن كنت أرى صعوبة فى تخيل الظروف التى تسمح بهذا التجاوز، اعتقد أن تواريخ العرض التى تصفها فروست من الأهمية بمكان من حيث إبرازها لتلك الحواجز السياسية والعرقية.

٤١- فى مقال آخر يتخذ موقفًا معارضًا من إمكانية تقديم عروض محكمة لنصوص شكسبير يوجه ماروڤيتز هجومًا آخر على ممارسات الدراسات الأكاديمية فيقول : "يجب أن يصبح شكسبير أبدًا الملكية الخاصة الموقوفة على الأكاديميين . إننى أرغب فى اتاحة شكسبير للجميع عدا الأكاديميين التقليديين، مصاصى الدماء السيميوطيقيين الذين تقتصر مهمتهم علي امتصاص دمه، وانتزاع وجوده منه " (1991:30) . على الرغم من أن ذلك يعد موقفًا مفهومًا نسبيًا (على الرغم من أنه يستند إلى وضع نقيض لنزعته الفكرية الأكاديمية على نحو به بعض المخاطرة) ، فإن عنوان المقال "كيف تغتصب شكسبير" يعبر عن شكل من أشكال العنف (على الأقل بالنسبة لهذا الباحث) يستحيل معه المصادقة على المشروع الذى يقصد إليه ماروڤيتز. إن الاغتصاب - كما تعرف كل امرأة - يتعلق باختلاف السلطة ، ولا يتصل من قريب أو بعيد بالحرية التأويلية التى يبغى ماروڤيتز أن يلهمنا بها . بصراحة

شديدة فإن مجموعة المجازات ذات الطابع الجنوسى ، والجنس العنيف التى يستخدمها ماروفيتز من شأنها أن تبث الرعب ؛ إنه يختم مقاله المذكور بالقول : "إن "عظمة" شكسبير ليست أكثر من مجرد بنك للحيوانات المنوية نستخدمه لخلق كائنات حاضرة ومستقبلية. لقد ناقشت فيما سبق الأساطير المتضمنة فى أعماله ، لكن أعظم هذه الأساطير جميعًا هى أننا لا نستطيع تجاوزه . في اللحظة التى نقتل فيها هذه الأسطورة، سنكون قد بدأنا عصر النهضة الخاص بنا الذى تأخر كثيرًا من الوجهة المسرحية" (1991:31) .

٤٢- للاطلاع على تحليل تفصيلى وممتع لذلك انظر كتاب كريستين إكليز Eccles بعنوان the Rose theatre المنشور عام ١٩٩٠ .

٤٣- أشارت مارجوت هاينيمان إلى توجه مشابه لدى السياسيين البريطانيين (1985:202-203) .

الفصل الثانى

١- كما يشير ديمبان كالاهان عن حق، ليس من المجدى على الإطلاق أن نفصل بين ممارسات المخرجين بموجب نوعهم البيولوجى (Marsden 1991:164) لكن واقع الحال أن التلقى النقدى لعمل ديبورا وورنر يفعل ذلك عينه- يكفى أنها امرأة لتفرض بصمة راديكالية على عروضها . كما يتضح من الأمثلة التالية عن عروض التيار السائد المتعلقة بمسرحية الملك لير ، فإن الراديكالى يتحدد عمومًا (ومن ثم يتم احتواؤه) بواسطة الجمالى. انظر في هذا الشأن مقال كلاهان بعنون "Buzz Goodbody: Directing for Change" (in Marsden 1991:163-181). ويتضمن هذا المقال تحليلاً جيدًا للعرض الذي قدمه جودبودى عن مسرحية الملك لير بوصفه اشتباكًا مع السياسة الثقافية التى ينطوى عليها العرض الشكسبيرى . ويوحى ذلك بأن التمرد ليس أمرًا مستحيلاً فى العروض تعيد تقديم شكسبير ؛ كما يبرز ذلك أيضًا مدى عداء المؤسسة النقدية لهذه المحاولات .

٢- يشير أنتونى شير إلى مسألة الأنف الأحمر بوصفها "أمرًا محررًا"، ولكن تلك الأنف كما يشير چون كيريجان توظف فى إطار السمات المميزة لها فى تاريخ الكوميديا . يشير كيريجان فى مقدمة دراسة له عن تحليل كل من ڤيلهيم فليس، وسيجموند فرويد لأنف "إما إكشتاين" بوصفها عرضاً هيستيريًا (وعلى وجه التحديد اللمعة الموجودة فوق أنفها) ، ويشير أيضًا إلى استخدام الأنف الأحمر من جانب مهرجى العصور الوسطى. ويقول كيريجان أيضاً فى هذه الدراسة أن الأنف الأحمر قد يعد علامة على النشاط الجنسى. إن حمرة الأنف- التى تشغل الآن المجال السيميوطيقى الخاص بحالة السكر- يحيل أيضًا إلى ميل للعدوان (انظر Kerrigan 1994:254). وهكذا فإن استخدام الأنوف الحمراء يحيل إلى هذا التقاطع بين (سوء) السلوك الجنسى، و (سوء) الإدارة السياسية .

٣- يقول J.J.King فى كتابه عن توزيع الأدوار فى مسرحيات شكسبير فى ختام كتابه أن هاتين الشخصيتين لم تقدما بشكل مزدوج فى العرض الأصلى.

٤- انظر دراسة صاموبل كرول Crowl فى كتابه عن *شكسبير فوق خشبة المسرح ، وعلى الشاشة* (1992:124-131) ؛ يختتم الجزء الخاص بعرض الملك لير الذى قدمه نويل بالقول : "يقربنى هذا العرض من شخصية لير أكثر مما أتيح لى من قبل؛ من الآن فصاعدًا لا أستطيع فقط التعرف عليه ، وإنما أستطيع أن أحدد موقعه في هذا العالم القاسى الذى يفتقر إلى التسامح".

٥- للاطلاع على دراسة مفصلة للعلاقات بين العرضين انظر الفصل التاسع من دراسة ليجان للمسرحية (131-120) . يذكرنا العرض التليفزيونى الذى قدم عام ١٩٨٣ بالقراءة "الكلاسيكية" الباكرة التى قدمها أوليفييه للنص، ولكنه لا يكتفى بذلك، إذ يستدعى أيضًا أداء ايرفنج، و ولفيت ، ولوتون ، وتشارلز كيل والعرض الذى قدمه عن المسرحية عام ١٨٥٨ . هناك أيضًا بطبيعة الحال نص بينى intertext آخر، وهو عرض الملك لير الذى قدمته الـ B.B.C. ، وأخرجه جوناثان ميللر . وجه المقارنة الواضح بين العرضين هو قدر التمويل الموجه إلي كليهما .

٦- إن تناول لينكلاتر لما تسميه هى "شكسبير ذو الوجه الثقافى الأحادى (1992:201) mono - cultural"يشكل أهمية، لأنها تحاول أن تجمع بين الأجندة الخاصة بعملية توزيع الأدوار على نحو غير تقليدى بإيمانها الراسخ بالجوهر الإنسانى الذى تنطوى عليه نصوص شكسبير . أما منطق لينكلاتر الذى تطرحه فيما يتعلق بتحرير كلمات النصوص من النزعة الثقافية الأحادية ، فهو كالتالى:

> إذا ذهب ممثل أفرو أمريكى ، أو آسيوى -أمريكى، أو من أمريكا اللاتينية إلى لندن ، وتعلم التحدث بلكنة إنجليزية ، ودرس مع فرقة شكسبير الملكية كيف يؤدى شكسبير بأحسن طريقة ممكنة يمكن أن يتعلمها فى إنجلترا، فإن هذا الممثل فى هذه الحالة سيكون قد أكتسب أسلوب المسرحيات، وليس جوهرها، وفحواها.
>
> أما إذا أدرك هذا الممثل ذاته المتعة الفنية المتميزة التى يجنيها المرء من أداء نصوص شكسبير ، وكان راغبًا فى التدريب على تحرير صوته من حالة الكف بحيث تتوفر له مساحتان أو ثلاث من الأصوات تتيح له التعبير عن مدى كامل من الانفعالات، وعن كل تعقيدات، وتفصيلات الفكر، ومن ثم يصبح قادرًا على استكشاف التركيب الداخلى للكلمات، وصيغ اللغة ليس باعتبارها أسلوبًا خارجيًا، وإنما بوصفها مرشدًا داخليًا لعملية

الفهم، حينئذ يصبح هذا الممثل قادرًا على المزاوجة بين كلمات شكسبير وجذور اللغة الانجليزية التى يتحدثها الأمريكيون الأفارقة ، أو إنجليزية الآسيويين الأمريكيين ، أو الإنجليزية الأمريكية من أصول لاتينية، أو إنجليزية السكان الأصليين لأمريكا، كما ستصبح هذا الممثل قادرًا على تحرير شكسبير من قيود التراث الأنجلوساكسونى، وإطلاقه إلى الدائرة الكونية الأوسع حيث تجد أعماله التى تشكل نماذجًا أصلية حياة جديدة.

(1992:202)

إن كان هناك تناقض واضح فيما يتعلق "بحقيقة" الصوت /النص التى تشى بها هذه الأطروحة (وهو تناقض يبدو لى فاعلاً) فإن وجهة نظره تمثل إشارة واضحة إلي القناعات التى يتم تبنيها عندما يتعلق الأمر بتدريس العرض المسرحى المرتبط بالماضى كما يتمثل فى أعمال شكسبير الكلاسيكية .

٧- انظر : (Branagh 1990:1.069; (Spencer 1990:1.084)

٨- للاطلاع على دارسة تتناول اختيارات ميللر فيما يتعلق بعرض الملك لير الذى تم تقديمه علي التليفزيون انظر (1991:127) Willis. أيضًا يكتب ميللر فى كتاب *Subsequent Performances* قائلاً : "تكشف مسرحية الملك لير عن الكيفية التى تتهاوى بها الأسر عندما يتنازل الآباء عن مسئولياتهم ، وسلطتهم، وكيف تتشظى الدولة على نحو مشابه عندما يتنازل رأسها الرمزى عن مسئوليته" (1986:131) .

٩- يرد آرمسترونج على فكرة القيم "القابلة للمناوئة" التى يثيرها آلان سنفيلد في مقاله :
“Royal Shakespeare: theatre and the making of ideology” (in Dollimore and Sinfield 1985,158-181).

١٠- تنص قائمة الوصايا على ما يلى :

(١) لا ينتج خريجى أوكسبريدج (أوكسفورد وكامبريدج) أى عروض لشكسبير.

(٢) حضور كافة الممثلين المشاركين فى عروض شكسبير لفصول دراسية إجبارية عن كيفية نطق ونبر تفعيلة الأيامب الخماسية.

(٣) تقدم ثلاثة عروض احترافية فى السنة على الأكثر عن مسرحيتى هاملت والعاصفة.

(٤) لا يعاد تقديم أى عروض عن الملك لير لمدة عشر سنوات على الأقل .

(٥) ألا يستمر أى عرض شكسبيرى لأكثر من ساعتين.

(٦) السماح بصيحات الاستنكار، وإلقاء الفاكهة المتعفنة.

(٧) أن يلقى الحاصلون على جائزة أحسن ممثل/ممثلة قبولاً لدى الجمهور .

(٨) أن يكون كل مهرجى شكسبير مرحين ، وهذه الوصية تتلازم مع الوصية التالية :

(٩) لا للأنوف الحمراء .

(١٠) ضع الوصية التى ترغبها هنا .

١١- تأمل هنا مقولة صامويل كرول التى يقول فيها أنه " لا يجب التقليل من شأن التأثير الذى يحدثه الاهتمام النقدى : إن نقادًا من أمثال ويلسون نايت ، ويان كوت ، وبيتر بروك ، وجريجورى كوتسينتسيف وصفوا مسرحية الملك لير بأنها أقوى مسرحية كتبها شكسبير ، وأكثرها وعدًا بالدلالات بالنسبة للقرن العشرين" (1992:124)

١٢- من مظاهر الممارسات النقدية الحالية - مثلما هو الحال مع ماروفيتز- أن من يكتبون المراجعات النقدية الصحفية يعتبرون البحث "الأكاديمى" وسيلة لإثناء مرتادى المسرح عن الذهاب إلي العرض.

١٣- نشر هذا النص فى :

Herstory: Vol. I, eds Gabriele Griffin and Elaine Aston (Sheffield Academic Press,1991). وللاطلاع على مزيد من التفاصيل عن فرقة مسرح النساء، والأعمال التى تقدمها انظر :

Catherinef Itzin, *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain since 1968* (London : Eyre Methuen, 1980); Michael Wandor *Carry on, Understudies* (Lodon: Routledge & Kean Pul, 1986); Lizbeth Goodman, *Contemporary Feminist theatres: To Each Her Own*(London: Routledge, 1993).

١٤- إن كان هوارد باركر واعيًا بالعرض السابق الذى قدمته فرقة مسرح النساء، فإنه لا يقر بذلك سواء فى العرض أو النص . أدين إلى ليزيت جودمان لإشارتها إلى ذلك.

١٥- لا أقصد هنا أن أقول أنه يوجد جمهور أحادى الطابع له نمط واحد من الاستجابة إزاء المسرحية. حقيقة الأمر أن هذه التوالدات توحى بالنقيض تمامًا . ما أوكد عليه هنا أن الجماهير ترتبط بعرض شكسبير وتشتبك معه على نحو حنينى، وتشاركى (وإن كان هذا الارتباط يختلف اختلافًا بينًا فى دالته، ودرجته) سواء كانوا يجلسون فى أعلى المقاعد فى مسرح من مسارح التيار السائد أو كانوا يحضرون عرضًا بلا مقابل ، ويقدم معالجة معينة لإحدى نصوصه.

١٦- ما أظن أننا بحاجة ماسة له (منذ وقت طويل فى حقيقة الأمر) حتى نفهم بشكل معمق الطريقة التي تدار بها الفئات المختلفة من المسارح فى بريطانيا هو استعراض للنظرية والممارسة التى يعمل من خلالها نظام تمويل الفنون ، وعلاقته بالجمهور، وبتطوير القنوات التى تنفذ من خلالها المشروعات المسرحية. ونجد نموذجًا مفيدًا لذلك فى كتاب چوزيت فيرال Josette Feral الهام الذى يحمل عنوان *الثقافة فى مواجهة الفن* الذى يتناول اقتصاديات تمويل الفنون فى مقاطعة كيبيك؛ إن تطبيق ما جاء فى هذا الكتاب على دول أخرى تتمتع فيها الفنون بتمويل حكومى قوى تيح إطارًا توضيحيًا ضروريًا غالبًا ما يتجاهله النقد الدرامى المعاصر، والدراسات الثقافية (بما فيها هذا النص) للأسف .

١٧- ارجع إلى مناقشتى للجماهير فى مسرح ثيتر رويال، ومسرح ستراتفورد إيست ، وذلك فى كتابى *:

Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception (London: Roulledge, 1990) .

١٨- يثنى جاليلز جوردن (١٩٨٥) بحماس يكاد يجعله يشعر بالحرج على التقنيات المجددة واللافتة لعرض فوتسبارن. وهنا يستدعى جاليلز كل من ماروفيتز، و منوشكين .

---

* صدرت الترجمة العربية لهذاي الكتاب تحت عنوان : جمهور المسرح: نحو نظرية فيالانتاج والتلقى المسرحيين- ترجمة سامح فكرى ومراجعة أ د. نهاد صليحة، وذلك عن فعاليات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته السابعة عام ١٩٩٥ . [امترجم] .

١٩- يفتتح كيرشو Kershaw مقالته فى مجلة (١٩٩١) Critical Survey يوصف لمدينة بارو-إن-فيرنس، والقاعة التى قدم فيها العرض. انظر هذا الوصف بالتفصيل *.(p.249)

٢٠- قام الممثل المحترف مارسيل شتاير بأداء الدور الرئيسى؛ انظر .Kershaw 1992:215

٢١- يناقش كيرشو علاقات الفرجة المختلفة سواءًا بالنسبة للعرض الحى أو الفيلم السينمائى (1991:257-258) مستخدمًا مفهوم التناص intertextuality ، والمساوقة contextuality ليثبت بها وجود نمط تلقى منتج وفاعل فى كل من الصيغتين التمثيليتين . وأحاول هنا أن أوسع من أطروحة كيرشو بحيث أحيل إلى العنصر الأساسى فى عملية الإدراك التى يقوم بها المستهلك الفاعل (المصطلح لجون فيسك، وأخذه عنه كيرشو).

٢٢- فى الأعمال العديدة التى كتبها كيرشو عن فرقة مسرح ويلفير ستيت ومشروعهم فى مدينة بارو كثيرًا ما يقتبس وصف روبن ثورنبر (المراسل الفنى لجريدة الجارديات) لمدينة بارو بأنها "صحراء ثقافية" (أنظر على سبيل المثال Kershaw 1991:249).

٢٣- انظر Kershaw 1980:220-224

٢٤- يمكن القول هنا أن إحالة روبنز إلى شكل من أشكال عصر النهضة يمكن أن يطرح من خلاله شبكة علاقات كوكبية- محلية إنما يشير إلى نزوع حنينى حتمى في مجال التنظيم الاقتصادى (Roens 1991:29) .

٢٥- إن لمستشفى برودمور تصميمًا ووظيفة خاصتين للغاية. ومن المقيد هنا الإشارة إلى وصف هارفى جوردون الذى يقول فيه : "على الرغم من ارتباط مستشفى برودمور بمصلحة السجون ، وتقديمها خدمات لصالح هذه المصلحة، إلا أنها لم تكن سجنًا فى البداية ، وإنما مؤسسة ذات طابع مستقل. كانت تشبه السجن، وكانت مبنية بالطوب الأحمر، مع وضع قضبان من الحديد على نوافذها. إلا أن رئيس هذه المؤسسة كان طبيبًا، ولم يكن موظفًا. كذلك فقد تشكل طاقم هذا المكان من ممرضات رائدات، وليس ضباط سجن كان الهدف من هذه المؤسسة والجو العام الذى تعمل على توفيره هو تقديم العلاج لا العقوبة" (مقتبس فى Cox 108).

* تقتبس المؤلفة الفقرة الافتتاحية كاملة ، ورأى أنها لا تقرأ إلا فى سياقها الأصلى، لذا أوجرت فحواها، دون ترجمتها كاملة [المترجم] .

٢٦- انظر cox 179-185

٢٧- قدم العرض فى مدريد فضلاً عن لندن .

٢٨- إن اختيار جاو Gow لاسم معلم المدرسة الخاصة به يشكل محاكاة ساخرة رائعة للشخصية التي تقدمها فيرجينيا وولف بنفس الاسم فى عملها المعنون *بين الفصول* .

٢٩- تشير بريسبلين إلي ملحوظة هامشية لافتة ، وهى أن جاو كتب مسرحية *بعيدًا* بينما كان يقوم بدور أوزوالد فى عرض *للملك لير* (1989:xxii) .

٣٠- هناك معلومات مفصلة عن عملية توزيع الأدوار فى (1992:17-18) Zarrilli .

٣١- انظر كتاب باتريس بافيس بعنوان :

Theatr at the Crossroads of Culture (London:Routledge, 1992)*

٣٢- هذا الاقتباس مأخوذ من قراءة باروشا النقدية ، والمثيرة للجدل لعرض *الماهابهاراتا* لبيتر بروك . إحساسى الشخصى بهذه العروض أن عرض الملك لير على طريقة الكاثاكالى لم يكن عرضًا استشراقيًا على نحو صريح ، إلا أن الآثار الناتجة كان واحدة بشكل أو بآخر .

٣٣- هناك مفارقة واضحة فى تعليق هيل فيما يتعلق باشتراكه فى المعالجة الخاصة بنص لير من خلال شخصية ادموند . ذلك أن ادموند - كما يوضح دوليمور - هو الذى يجسد العملية التى تتحول بموجبها البصيرة الثورية الناشئة إلى أيديولوچيا سائدة" (1984:201).

٣٤- تلاحظ إيمى جرين بذكاء أن "التضمينات العرقية فى العرض كانت تذكرنا على نحو مخاتل بأن الذهنية الاحتكارية لازالت موجودة اليوم ، وإن كان ذلك من خلال صيغ أقل وضوحًا ، وأكثر خبثًا " (1994:13) .

٣٥- للاطلاع على مناقشته حول اختيار روبرت ويلسون لماريان هوب وتصور هوب عن الدور انظر :

Arthur Holmberg, “Lear” Girds for a Remarkable Episode” *New York Times*, May 20, 1990 : 7 and 36.

٣٦ - يعاد نشر هذا الإعلان فى : .(1993:300) Smith

الفصل الثالث

١- لا يقتصر تناص النموذج اليعقوبى على عمليات إحياء المسرحيات والاحالات إلى هذا النموذج فى الكتابات النقدية . إن اليعقوبى صيغة غاية فى الانتشار فى كافة أشكال الفنون الرفيعة ولدينا بداية من العروض الدرامية الخاصة، وحتى الموضة فى الشارع ، والروايات الشعبية الرائجة . يشير چيم كوليتر على سبيل المثال إلي أهمية نموذج مأساة الانتقام اليعقوبية بالنسبة للرواية البوليسية التى تنتمى إلى تيار الكتابة السائد ، والتى كتبها ب.دى جيمس تحت عنوان *الجمجمة تحت الجلد* . ويذكر كولينز أن القاتل يرسل خطابات ويضمنها اقتباسات من شكسبير ، وچون ويستر، وكريستوفر مارلو. فى جميع الحالات فإن السطور المتعلقة بالموت والانتقام ترتبط ارتباطًا شديدًا بمواقف حدثت فى الثمانينيات " (1989:47-48) .

٢- أخذ ذلك عن المراجعات النقدية المنشورة فى :
Film Quarterly (Winter 1991:41) by Devin Mckinney, Newsweek (27 Angust 1990:61) by Ansen, and Sight and Sound (Autumn 1990: 277) by Jonathan Rosenbaum. وتلاحظ مانولا دارجيس أن عرض Wild at Heart ينتج تلك السمات بشكل رجعى، كما تلاحظ أن خضوع أجساد النساء مرجعه الخوف من تهجين الأجناس. انظر :
"Thelma and Louise and the tradition of the male road movie" in *Women and Film*, Edited by Pan Cook and Philip Dodd [Philadelpia: Temple Universtity Press,1993].

٣- يرى چيمسون أن النزعة "السادية المازوخية" أصبحت أحدث وآخر حلقة فى سلسلة طويلة من أشكال المحرمات التى بدأت فى صورة البنات الشيقات اللائى ظهرن فى أعمال نابوكوف فى الخمسينيات، ثم تتابعت بعد ذلك حلقات المحرمات التى ظهرت على السطح فى الفنون الجماهيرية لتوسع حدود عمليات التعدى التى اسميناها مرة بالثقافة النقيضة" (1989b534). إن شيوع الجماليات اليعقوبية يصب فى هذا التحول بشكل واضح .

٤- يتضح حماس جريناواى للنموذج اليعقوبى فى الدعاية الصحفية الخاصة بفيلم *الطباخ، واللص، وزوجته ، وعشيقها*- يقول جريناواى "كان الباعث الذى أوجد الدراما اليعقوبية هو الجسدانية الخالصة . وقد خاطرت هذه الدراما بتبنى المحرمات، والميلودراما" والعنف، والإيغال فى الجنس. وقد أردت بهذا العرض أن أشارك فى المتع التى تتيحها هذه الحرية

غير المسيحة " (مقتبس فى Thomas 1990:265) . إن المقارنة التى يحدثها جريناواى بين فيلمه ومسرحية چون فورد التى تحمل عنوان *وأسفاه! إنها عاهرة* (وهو نص يصوغ المحرمات صياغة درامية) يدفع ديڤيد إديلشتاين الناقد السينمائى الخاص بجريدة *نيويورك بوست* إلى التعليق بالقول "عندما أقرأ عن هذه المقارنة لا يسعنى سوى الضحك" (1990:272). أما كيڤن توماس فيكتب فى *لوس آنجيلوس تايمز* قائلاً "عندما يرغب صناع السينما المدعين فى الدفاع عن شططهم المعلن على الشاشة ، إنهم يحيلون إلي شكسبير بشكل أو بآخر ، أو – الأفضل من ذلك – يحيلون إلي المأساة اليعقوبية المفجعه فى جملتها ، والتى من خلالها يجد بيتر جريناواى عذرًا لهذا العمل البشع والمنفر الذى يحمل اسم "الطباخ، واللص، وزوجته وعشيقها" (1990:265) .

٥– هذا هو الباعث ذاته الذى يجعل كل من روث ماليزيتش ، وماريان هوب يقومان بدورى البطولة فى عرض *الملك لير* . نجد مثالاً آخر لافتًا فى مسرحية كيث ماكينون التى تحمل عنوان *وردة تحمل أى اسم آخر* *A Rose bt Any Other Name* ، وهى مسرحية ليست ممثلات تمزج بين المأساة العائلية التى تنتمى إلي القرن السادس عشر وتحمل عنوان *Arden of Faversham* ، وقضية من القضايا المعاصرة التى تنظرها المحاكم فى استراليا (ضمن مجموعة مسرحيات بعنوان : Tantrum *Around th Edge: Women's Plays,* Press of South Australia, 1992) . وكان أول عرض لمسرحية ماكينون قدمته فرقة ريدشيد المسرحية عام ١٩٨٩ . إلا أننى أصبحت واعية بالكيفية التى جعلت القليل جدًا من النساء يشاركن فى هذا المشروع الذى يسعى إلى تجسيد الماضى، على الأقل من خلال عمل من أعمال عصر النهضة . صحيح أن الأساطير اليونانية كانت تفرط فى قسوتها على النساء، ومن ثم لا يدهشنا تزايد عدد الفرق النسائية التى توجه اهتمامها إلى "تخريب" نصوص المسرح اليونانى الكلاسيكى. ولعله من الصحيح أيضًا أن مكانة شكسبير المؤثرة فى التراث المعتمد الأدبى/الدرامى بوصفه ظاهرة كونية تجعله أقل جاذبية، وأكثر صعوبة للنساء بحيث يتحولن باهتمامهن إلى نصوصه ما يثير الصدمة حقيقة هو نبرة النقد الشديد الذى يتعرض له النقد النسوى داخل هذا المجال : والدليل العلمى على ذلك هو الوابل الشديد من النقد الذى يتعرض له النقد النسوى في كتاب إيڤو كامب Ivo Kamp الذى يحمل عنوان شكسبير فى اليمين واليسار (١٩٩١)، كما يعد المقال الذى كتبته لندا وودبريدج فى هذا الكتاب تعبيرًا هامًا ومؤثرًا عن الثمن الذى تدفعه الباحثة النسوية .

٦- نظر على سبيل المثال المراجعة النقدية التى كتبتها كلير آرمستيد ، والتى تختتمها بالقول :
"إن ثراء العرض الذى يخاطب العين، والأذن، ومهارة المؤدين فى تعاملهم مع دراما تتبنى الأوضاع المميزة لمسرحية الأقنعة التقليدية بحثًا عن مأساة حديثة- كل ذلك لم يقض على شكنا فى أن الأسلوب فى العمل الذى قدمته فرقة ريد شيفت قد أطاح بالمحتوى و (*Financial Times*, 9 February 1989, in *London Theatre Record* 29 January-11 Februar 1989:166).

٧- ربما بالمصادفة ، وبعد العروض الأخيرة لمسرحية *تيمون* (June 1989) علمت فرقة ريدشيفت برفض طلبها الذى كانت قد قدمته للحصول على تمويل من مجلس الفنون .

٨- للاطلاع على استعراض كامل للهجوم الذى شنه نقاد المسرح فى نيويورك، وردود الفعل تجاه هذا الهجوم أنظر مقال إلينور فوكس fuchs وديفيد فى عدد ديسمبر ١٩٨٩ من *American Theatre* .

٩- كان نقاد نيويورك فى غاية الوضوح فيما يتعلق برؤيتهم الاستعمارية للكيفية التى يجب بها تمثيل شكسبير. لقد تعرض جوزيف باب للتوبيخ الشديد بشكل مستمر لتوزيعه الأدوار بشكل عبر ثقافى، فعلى سبيل المثال وجه جون سايمون (فى ١٩٦٥) النقد لجوزيف باب لاختياره "ممثلين سود غير موهوبين ، ولم يكونوا "مؤهلين " للتحدث بلغة شكسبير" ، كما رأى مارتن جوترفريد أن تكوين "باب" لفرقة تقوم أساسًا على السود، والمنتمين لثقافة أمريكا اللاتينية سيكون "مصدرًا للإساءة، لأن الفرقة فى هذه الحالة ستتأسس على العرق لا على المؤهلات المسرحية" (Iww Horn 1992:276,294) .

١٠- مثل بعض العروض اليعقوبية سالفة الذكر، فإن عرض *الرجل الدميم* يعتمد أيضًا على الوعى بعدد من النصوص البينية intertext السينمائية. تخرج تلك النصوص عن دائرة اهتمامات هذا الفصل ، لكن يجب النظر إليها باعتبارها استراتيجية مؤثرة وفاعلة للتعامل مع اهتمامات فريزر فى هذه المسرحية .

١١- تنص الإرشادات المسرحية على الآتى : "يأخذ فورست رأس آكر بين يديه ويلفها بشدة . تتكسر رقبة آكر محدثة قرقعة مؤلمة . يسحب فورست آكر فى الظلام . يسمع صوت فورست وهو يتنفس بصعوبة . ينحسر صوت العاصفة" (Fraser 1993:73)

١٢- النسخة المعاصرة الأصلية استخدمت شخصية آنجيلا ريبون - وفى النسخة المنقحة مرتين لمسرحية عالم مجنون ياسادتى يتحول هذا التخفى بشكل لافت ومثير إلي شخصية السيدة تاتشر .

١٣- ينطوى هذا الوصف على العديد من أوجه النقد للدراما اليعقوبية- وهو نقد من قبيل أن شخصيات هذه الدراما شخصيات نمطية (وغالبًا فيما يتصل باسمائهم) . وأن المسرح تتشكل من تصميمات راقصة وليس مجرد فعل درامى مكتمل . أيضًا فإن التصميم المفصل الذى يقدمه جريناواى يذكرنا بالإحالات الفنية الرفيعة المتعلقة بدراما القرن السابع عشر.

١٤- انظر Coveney 1990 : 169-170

١٥- من اللافت للانتباه أن ريتشارد كومبس يستطرد فى مراجعته النقدية ليقول عن فيلم *الطباخ ، واللص ، وزوجته ، وعشيقها* أنه ليس نصًا يعقوبيًا ، ولا فيلم عن العصابات ، ولكنه بالأحرى من نوعية الخيال العلمى "موحيًا بأن جريناواى قد يكون قد قام بمعالجة للعمل الذى قدمه فرانك هيربرت بعنوان *Dune* بما ينطوى عليه م اهتمامات بيئية، ومتعلقة بعملية الهضم *(1989:323)*.

١٦ - من اللافت للانتباه أن ويليام جاسكيل كان مخرج العروض الأصلية لنص كيفى بعنوان *عالم مجنون ياسادتى*، ونص باركر/ ميدلتون بعنوان *النساء يتحاشين النساء* .

١٧- انظر على سبيل المثال تعليق ويليام هتشينجز الذى يقول فيه أنه بعيدًا عن شيوع "الجنى والعشق" فى هذا العمل ، وهو مايشير بشكل عام إلى رؤية العالم لدى اليعقوبيين ولدينا ، فإن عرض النساء يتحاشين النساء يتيح وسيطًا فاعلاً يقدم باركر من خلاله نقده الراديكالى لبريطانيا المعاصرة" *(1988:99)* . أما كاثلين ماكلوسكى فتصف التأثيرات التى تحدثها المسرحية بشكل أكثر مباشرة ودلالة قائلة : "إن مخزون الصور المعبرة عن الزواج الرومانسى ظهر على السطح بشكل ملحوظ من خلال وسائل الإعلام التى غطت زواج الأمير تشارلز بالليدى ديانا ، وكذلك الحال مع الأمير أندرو الذى كانت فضائحه الجنسية مثار حديث صحف التابلويد" *(1989:21)* .

١٨- كما يسميه صانع الفيلم فى السيناريو الذى كتبه فهو ادوارد الثانى بعد "تعديله" على يد ديريك جارمان .

١٩- هذه الاستراتيجية من وضع شيبرد وذلك بغية إزاحة تصورات سائدة عن شكسبير بوصفه المصدر الأوحد والمميز للحقائق الكونية، ومن ثم فإن هجاء اسمه يتغير فى كل مرة يستخدم فيها .

٢٠- هناك ملحوظتان جانبيتان هنا :

(١) كان چارمان قد دخل المعمعة النقدية قبل ذلك، وذلك عن طريق إعادة تقديمه للماضى الاليزابيثى من خلال معالجته لمسرحية العاصفة فى صورة فيلم سينمائى تعرض لهجوم ضار من جانب الناقد الصحفى الخاص بجريدة نيويورك تايمز ، وهو ما أثر بشكل فاعل على انتشار الفيلم فى أمريكا الشمالية . يكتب چارمان عن هذه التجربة قائلاً : "فى مثل هذه الثقافة المتشظية يصبح التعابث مع ويل شكسبير أمرًا غير مسموح به . كما يجب الدفاع عن التراث الأنجلو ساكسونى؛ ومن ثم كان تدخلى فى هذا التراث بمثابة ضربة البلطة على الشجرة الأخيرة" *(1984:206)* . لكن علي الرغم من الضررالذى تعرض له چارمان من جراء هذا الهجوم النقدى على عمله ، فلعله قد جنى بعض الرضا من الملاحظات التى أبداها ريتشارد ديڤنبورت هاينز فى مراجعته لكتاب *المخيلة الجنسية من آكر إلي زولا : دليل نسوى* ، والتى يقول فيها "إن المساحة التى يحتلها ديريك چارمان فى هذا الكتاب أكبر من تلك التى يحتلها شكسبير" *(1993:32)* .

٢١- يحظر هذا القسم على الحكومات المحلية تمويل مؤسسات السحاقيات والشواذ ، وذلك بتحريم الترويج للجنسمثلية. ولا ينطوى ذلك فقط على اختفاء تمويل الفنون ، وإنما يفرض قيودًا أيضًا على استخدام الوسائط الأدائية . كذلك يحظر هذا القسم من القانون الترويج داخل المدارس لأية صور إيجابية عن الجنسمثلية، أو نظم الحياة غير التقليدية (أو ما يسميه هذا القسم بـ"الأسر المفترضة") . وجدير بالذكر فى هذا السياق أن فرقة Gay Sweatshop التى بدأت نشاطها عام ١٩٧٤ قد حرمت من تمويل مجلس الفنون ، كما أنها حرمت من تخفيض الضرائب الذى يمنح لبعض المؤسسات " انظر : Jackie Stacey, "Promoting normality: Section 23 and the regulation of sexality " in Off- Centre: Feminism and Cultural Studies, eds. Sarah Franulin, Celia Lury, and Jackie Stacey (Lonon: Harper Collins , 1992), 284-304.

٢٢- إن الحنين إلى الرؤيا الخاصة بطفل صغير تتكرر فى عمل چارمان، وذلك ما نجد فيما يسرده الطفل ڤيتجنشتاين عن الفيلسوف فى فيلم چارمان

٢٣- جدير بنا أن نؤكد - كما يظهر من غلاف كتابى- أن الانطباع الذى يعطينا إياه تدوارد الصغير يمثل تحكمًا واضحًا فى شخصية الأم- وهى دلالة تشى بما ينطوى عليه الفيلم من كراهية للمرأة .

٢٤- إن هذا التحليل يستدعى المقارنة مع نقد چارمان "الدراما التاريخية " الذى أشرنا إليه سابقًا .

الفصل الرابع

١- "الإمبريالية من غير مستعمرات" هى أطروحة هارى ماجدوف Magdoff فى كتابه الذى صدر عام ١٩٧٨ بعنوان *الامبريالية : من عصر الاستعمار حتى الوقت الحاضر* *Imperialism: From the Colonial Age to the Present*(New York and London: Monthly Review Press) يفحص ماجدوف فى هذا الكتاب البنيات المختلفة للامبريالية فى المجتمعات السابقة على الرأسمالية، والمجتمعات الرأسمالية، مع تركيز خاص على اقتصاديات التجارة والتمويل الكوكبية التى وضعت الأمم الرأسمالية المتقدمة أمام تحد دائم ، وهو الدفاع عن أوضاعها الفردية داخل إطار الصراع الدائر بين القوى الامبريالية (9) .

٢- انظر :

Meredith Annekura, " Discourse and the Individual: The Case of Colonialism in The Tempest, Shakespeare Quarterly 40 (1989), 42-69. ترى سكورا أن مسرحية *العاصفة* يمكن أن تقرأ بوصفها نصًا "نبويًا" لكن أشباع التاريخانية الجديدة، والمادية الثقافية يبالغون (ومن ثم ينزعون عن النص تاريخيته) فى أشارتهم رلي السلطة التى تنطوى عليها المسرحية بوصفها نصًآ يصف التاريخ المعاصر بها. كذلك ترى لندا ووربريدج أن مسرحية العاصفة تنتمى إلى خطاب *قبل استعمارى* : أن نصفها باعتبارها تقع تمامًا داخل الخطاب الاستعمارى ، يعنى ألا نرى السلطة النابعة من وضعيتها داخل الفجوات التى ينطوى عليها التاريخ الأدبى" (Woodbridge and Berry 1992:292)

٣- هناك إجابة مختلفة نجدها فى طبعة آردن من مسرحية شكسبير، تاتى قام على تحريرها فرانك كيرمود . يرى كيرمود أن مسرحية شكسبير لم يوجه لها سوى "أقل النقد" ؛ وأن تصوره كيرمود عن كاليبان قد شاع وانتشر على نحو واسع ومؤثر حيث يراه كيرمود "بطلاً رعويًا مقلوبًا يمكن للمدينة، والفن أن يحسنا من طبيعته" ، والأسوأ من ذلك أنه "إذا كان أرسطو محقًا [وهو أمر نسبه إليه التراث بشكل عام] ... فإنه ذاك الهمجى الأسود الشائه يجب أن يكون العبد الطبيعى للجنتلمان الأوروبى ، وبالتبعية، فإن الهمجى الشائه كاليبان يبج أن يكون عبدًا طبيعيًا للسيد بروسبيرو الذى يملك المعرفة" (ixii) . انظر على سبيل المثال قول آنيا لومبا بأنه"ليس من المصادفة أن يكون النص الذى حرره كاليبان هو النص الذى يحظى بانتشار واسع فى الهند" (1989:143) .

٤- من اللافت للاهتمام أن موقف كارتيلى (وهو موقف أتفق معه بشكل أو بآخر) ينحصر فى "قراءات ، وعمليات إعادة كتابة "متابعة" (100-101) . أى أن كارتلى يعيد إنتاج الامتياز المرتبط بالجسد النصى فى مسرحية شكسبير بالنسبة إلى تحقق هذا الجسد من خلال العرض . إن هذا الغياب فى عمليات مسح ودراسة أجساد المسرحية، هو ما تسعى إلى معالجة هذه المناقشة.

٥- يجدر بنا أن نتذكر أن غزو انجلترا لنطقة آلستر فى أيرلندا عام ١٩٠٧ ، وقيامها بذرع هذه المنطقة بسرعة لاحقًا كان بمثابة تمثيل لحيازتها لأراضى الآخرين . انظر فى هذا الخصوص : Liz Curtis, *Ain't Nothing But the Same Old Stor/ : The Roots of Anti-Irish Racism.* وذلك للاطلاع على استيلاء الإنجليز على ١٥٪ من الآراضى الأيرلندية فى القرن السابع عشر *(1989:22ff)* .

٦- إن العنف بطبيعة الحال عنصر مكون من عملية إضفاء الحضارة *Civilizing* ، وكما يقول بيرتشينس فى رده على هذا التساؤل (وهو التساؤل الذى اقتبسناه فى صدر هذه الورقة) : "ألم تفرض علينا جميعًا المدنية فرضًا ، ولم نولد بها فى أيامنا الأولى ؟ وألم نكن جميعًا همجيين مثل سكان فيرجينيا وليس كقياصرة بريطانيا؟ لقد كانت السيوف الرومانية أفضل معلم للمدنية لهذا البلد ، وغيره من البلاد القريبة منا؛

٧- إن مقتطفًا من هذا النص الأخير فى كتاب *Ain 4 Nithing But the Same Old Story* يقدم صورة "لدمى" اللورد كيتشنر وراديارد كيبلينج من خلال الشعر ؛ تقول هذه الدمى :

Men of different trades and sizes
Here you see before your exeses;
Lanky Sword and stumpy pen,
Doing useful things for men;
When the Empire wants a dtitch in her
Send for Kipling and for Kitchener .
(67)

٨- يطرح بيتر هالم نقطة مشابهة عندما يؤكد على أن بروسبيرو ليس فقط نموذجًا أصليًا archetype للمستعمِر (بكسر الميم) ، ولكنه أيضًا "مؤرخًا استعماريًا، وهو مؤرخ مقنع ومؤثر إلى الحد الذى يجعل التواريخ الأخرى تبذل جهدًا مضنيًا لكى تشغل حيزًا فى هذا الأثر الرسمى" (1986:125) .

٩- للاطلاع على قراءة لهذا النص انظر Brown 59 من اللافت للانتباه أيضًا أن نقرأ فى السيرة الذاتية الخاصة بديريك چارمان والتى تحمل عنوان *Dancing Ledge* أن چارمان كان قد خطط في البداية أن يقوم بروسبيرو بإلقاء كل السطور .

١٠- إن العلاقة المذهلة بين سيطرة بروسبيرو على الكتاب ، وسيطرة جريناواى الجهاز التكنولوچى تشكل موضوع بحث بيجى فيلان *Phelan* فى مقالها الذى يحمل عنوان :

"Numbering Prospero's Books,' *performing Arts Journal 41.2*)1992),4-50

١١- تشير آنيا لومبا إلي أن هذه المقدمة قد كتبت بعد استقلال الهند بما يقرب من سبعة عشر عامًا (1989:22) . كذلك فإن دراستها للوضعية المفارقة transcendental للنص مفيدة فى هذا الإطار.

١٢- للإطلاع على دراسة مفصلة لهذه التمثيلات انظر :

Trevor R.Griffith, " This Island's Mine" : Caliban and Colonialism ' *The Y earbook of English Studies*13 (1983),159-18

١٣- لعل مقاطعة كيبيك وحدها - على ما يبدو - هى التى يمكن استثناءها من ذلك ، ذلك أن فرقة مسرح النساء التجريبى LeTheatre Experimental des Femmmes جعلت امرأة تؤدى دور كاليبان فى العرض الذى قدمته عام ١٩٨٨ . ولاحقًا قام روبرت لبياج فى معالجته الفرنسية للمسرحيات تحت عنوان La Tempête قد أشرك آن مارى كاديو فى دور كاليبان (1993:76)

١٤- غالبًا ما كانت تهتم المسرحيات المعاصرة لمسرحية العاصفة بمثل هذا الهاجس. ولعل مسرحية دوقة مالفى (التى قدمت للمرة الأولى عام ١٦١٢) هى المثال الأشهر على ذلك: عندما ترفض الدوقة إصرار إخواتها على محافظتها على طهارتها ، وإنجابها ثلاثة أطفال من خادمها أنطونيو ، تكون النتيجة الطبيعية هى الانتقام العنيف وموتها. للتفصيل حول هذه النقطة انظر:

Leonard Tennenhoue , "Violence Done to Women on the Renaissance Stage" in Armstrong and Tennenhowe (1989:77-97)

١٥- كان هناك بعض المحاولات التحديدية لنسبة هذه السطور إلى بروسبيرو- انظر الهامش فى طبعته آردن . (32)

١٦- انظر أيضًا الفصل الختامى فى كتاب Eric Cherfitz بعنوان : The Poetics of Imperialism : Translation and Colonialism from The Tempest to Tarzan (1991), "Eloquent Cannibals".

١٧- إن الإبيلوج الذى يكتبه لينيجر يعبر عن "ميراندا حديثة ترفض أن تشارك فى القناعات التى تقوم عليها المسرحية، والتى ترى أن بروسبيرو معصوم، وأن كاليبان عبد "بالفطرة" ، وأن الابنة تمثل القدم فى جسد العائلة الذى يشغل الأب مكان الرأس منه (Thompson53) انظر أيضًا :

The Women's Part, Carolyn Ruth Swift Lenz et al., eds (Urbana: Umin. of Illinois Press, 1980: 285-294); Chantal Zabus, ' A Calibanistic Tempest in *Anglophone and Francophone New World Writing" Canadian Literature* 104 (Spring 1985). 35-50; Diana Brydon, 'Re- Writing The Tempest" *World Literature* in English 23 (1984), 75-88. تنحصر كل هذه المراجعات فى دائرة النصوص ، ولا يبدو ثمة معالجات لشخصية ميراندا من خلال العروض .

١٨- إن مثالى المفضل على مثل هذا الرفض هو ما حدث فى عرض *La Tempestad* وهو معالجة لنص *العاصفة* قامت بها فرقة لاكويان باسليونلمهرجان لندن المسرحى الدولى *1986*) حيث تم تعريض الجمهور لآثار عاصفة حقيقية، وتم الغاء العرض بعد الليلية الأولى *(Shakespeare Quaarterly 37)*

١٩- ذلك باختصار نتيجة للوظيفة التى يلعبها كاليبان بوصفه المحور بين جغرافيات المتوسط والأطلنطى ، والنصوص ، وهو ما يجعل منه "تكوينًا توفيقًا" .

٢٠- يتم اقتباس الوصف الكامل لهذه اللقطات من *كتب بروسبيرو* .

٢١- عندما يحكى بروسبيرو تاريخه يقطع عملية السرد التاريخى مذكرًا ابنته باستمرار بأن تنصت: "هل تنتبهين إلى؟" *(78)*؛ "ألا تنتبهين؟" *(87)*؛ "ألا تسمعين؟" *(105)* .

٢٢- إن السطر الأول الذى يلقيه كاليبان فى المسرحية يقوله بعيدًا عن الخشبة معلنًا فيه "هناك خشب كافٍ بالداخل" *(I,ii,316)* وهو ما يوحى بإتمام مهمة مشابهة يؤديها بانتظام .

٢٣- انظر :

Nixon, " Caribbean and African Appropriations of *The Tempest', Critical Inquiry* 13.3 (Spring 1987), 557-578; chapter 6, "Colonial Metaphors; of *Shakespeare's Caliban: A Cultnral History* (Vaughon and Vaughan 1991: 144-171); max Dorsinville, *Caliban Without Prospero: Essays on Quebec and Black Literature* (Erin, Ontario: Porcepic Press, 1974).

٢٤- على الرغم من هذه الأجندة السياسية الصريحة ، فمن اللافت للانتباه درجة السهولة التى يقوم بها النقد الغربى باستعاده مثل هذا النص بعد توظيفه لصالح مروياته التاريخية (المسرحية) الخاصة : تختم روبى كون دراستها للمسرحية بإعلانها كاليبان الإنسان المعاصر والأسود (1976:308-309) .

٢٥- تشير لومبا هنا إلى كتاب فرانز فانون الذى يحمل عنوان .Black Skins, White Masks ويتضمن هذا الكتاب نقدًا تحليليًا لطرح مانونى عن عقدتى بروسبيرو وكاليبان (Fanon 83-108) . تعلق لومبا قائلة : "إن الصراع القائم بين البشرة السوداء ، والقناع الأبيض بالنسبة للنساء يتأكد من خلال اغترابهن الجنوسى عن المجتمع الأبيض، ولعل ذلك ما تشى به علاقاتهن بالنص الغربى المعتمد . ولعل المفارقة هنا تكمن فى أن فهم هذا النص ومعرفته من المفترض أن يؤهلهن لأداء أدوارهن كزوجات وأمهات علي نحو أفضل " (Loomba 1989:23) .

٢٦- قامت امرأة هى مونيكا موچيكا بأداء دور إرييل ، كما قامت بيلى ميراستى بأداء دور كاليبان .

٢٧- لا تكاد المسرحيات الأخرى تشير إلى الطابع الاستعمارى لهذه المسرحية : وكان العرض الذى قدمه بيتر هال على المسرح القومى الملكى واحدًا من ثلاثة عروض صنعت نهاية تاريخه الفنى الحافل - كان عرض هال معالجة راقصة اختزالية فى نفس التوجه الذى نجده فى عرض *قصة شتاء* ، *وسيمبلين* .

٢٨ - لعله من الجدير بنا أن نتذكر أن أول تشخيص لشخصية ميراندا كان من خلال رجل ، وذلك يؤكد ما قاله فرانسيس باركر عن تأثير الجسد علي التنظيم الداخلى للتجربة الثقافية المعروفة باسم المسرح (1980) . دونًا عن التاريخ كله يظل الجسد عنصرًا لا يمكننا إعادة بنائه أو حتى تخيله بدقة . ومن الأهمية بمكان أيضًا أن نأخذ فى الاعتبار أن هوية سيكوراكس المنتمية إلى شمال أفريقيا تشكل هى الأخرى فضاءًا استعماريًا معقدًا .

٢٩-انظر Nixon 574,footnote 28

٣٠- تلاحظ برايدون فى حقيقة الأمر وجود رواية واحدة تتمركز حول شخصية كاليبان كتبها مؤلف كندى ، ولكنه يشير إلى أن أحداثها تدور خارج كندا . وإن كانت برايدون تهتم بالرواية " إلا أنه يوجد ثلاثة مجلدات معاصرة على الأقل من الشعر الكندى الذى يتخذ من اسم كاليبان جزءًا من عنوانه ، أو حتى عنوانه كله .

٣١- على الرغم مما يستحقه عرض جرينوولد من نقده إلا أنه يجدر بنا أن نقيس القصد من هذا العرض فى ضوء حالة النفور التى قوبل بها من نقاد نيويورك فى الستينيات والسبعينيات ، خصوصًا فيما يتعلق بتوزيع باب للأدوار على نحو عبر ثقافى .

٣٢- نظر هامش ١٧ فى الفصل السابق للاطلاع على موجز للقسم ٢٨.

٣٣- لعل ذلك يمثل تعليقًا ينطوى على مفارقة علي النقد الشكسبيرى التقليدى الذى تجاهل النزوع الاستعمارى فى النص زاعمًا أن مسرحية العاصفة هى مسرحية شكسبير العظيمة التى تتناول تيمة المصالحة .

٣٤- انظـــر *La Postmoderne expliquée axrx, enfants* Paris: Edition Galilée, 1986: 126)

٣٥- يلاحظ المحرر كيرمود فى السطر ٩٥ من المشهد الثانى من الفصل الثانى أن مسرحية العاصفة هى المسرحية الوحيدة التى استخدم فيها شكسبير هذا الهجاء .

انفصل الخامس

١- يناقش نوويلز أيضًا فى هذه الفقرة المقتبسة عرضين آخرين لمسرحيتين كنديتين تم نقلهما من سياق يضم جمهور الأحياء الصغيرة إلى مسارح التيار السائد فى تورنتو .

٢- انظر أيضًا هذا فى الكتاب المفيد للغاية :

Michael Bristol, *Shakespeare's America, America's Shakespeare* (1990) .

BIBLIOGRAPHY

- *Abu-Lughod, Janet (1989). 'On the Remaking of History: How to Reinvent the Past,' in Kruger and Mariani (1989) 111-129.*

- *Aers, Lesley and Wheale, Nigel (1991). Shakespeare in the Changing Curriculum. London: Routledge.*

-*Allen, David (1985). Cheapside. Sydney: Currency Press.*

- *Appiah, Kwame Anthony (1990). 'Race,' in Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (eds) Critical Terms for Literary Study. Chicago: University of Chicago Press.*

- *Armistead, Claire (1988). Review of Barrie Keeffe's King of England at Theatre Royal, London. Financial Times. 3 February .In London Theatre Record 29 January-l l February y 1988: 124.*

- *(1994) "LIFTing the Theatre: The London International Festival of Theatre,' in Shank (1994) 152-165.*

Armstrong, Isobel (1989). 'Thatcher's Shakespeare' Textual Practice 3.1 (Spring): 1-14.

Armstrong, Nancy and Tennenhouse, Leonard (1989). The Violence of Representation. London: Routledge.

Atkins, Harold (1981). Review of King Lear at the Young Vic. Daily Telegraph. In London Theatre Record 8-21 October: 534.

Awasthi, Suresh (1993). 'The Intercultural Experience and the Kathakali King Lear.' New' Theatre Quarterly 9/34 (May): 172-178.

Baker, Houston A., Jr. (1986). 'Caliban's Triple Play' Critical Inquiry 13 (Autumn): 182-196.

Barker, Francis (1984). The Tremulous Private Body: Essays on Subjection

London: Methuen.

Barker, Francis and Hulme, Peter (1985). 'Nymphs and Reapers Heavily Vanish: the Discursive Con-texts of The Rempest,' in Drakakis 191-205.

Barker, Howard (1986). 'The Redemptive Power of Desire.' The Times. 6 February: 15a.

(1990) .Seven Lears/Golgo. London: John Calder.

Barker, Howard and Middleton, Thomas (1986). Women Beware Women. London: John Calder.

Barker, Simon (1984). 'Images of the Sixteenth and Seventeenth Centuries as a History of the Present,' in Francis Barker (ed.) Confronting the Crisis: 181 War, Politics E Culture in the Eighties. Colchester, England: University Of Essex, 15-26.

Barnes, Philip (1986). A Companion to Post-War British Theatre. London: Croom Helm.

Bartlett, Neil (1988). Review of Barrie Keeffe's King of England at Theatre Royal, London. Time Out. 10 February. In London Teatre Record 29 January-l l February 1988: 122.

Baudrillard, Jean (1983). Simulations. Trans. Paul Foss, Paul Patton, and Philip Beitchman. New York: Semiotext(e).

Beer, Gillian (1989a). Arguing with the Past: Essays in Narrative from Woolf to Sidney London: Routledge.

(1989b) 'Representing Women: Re-presenting the Past, in Catherine Belsey and Jane Moore (eds) The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism. New York: Basil Blackwell. 63-80.

Belhassen, S. (1972) 'Aime Cesaire'.s A Tempest, in Lee Baxandall (ed.) Radical Perspectives in the Arts. Harmondsworth: Pelican. 175-177. 'Best Wishes, Bill' (1991) Independent. April 22: 17.

Bhabha, Homi (1990). 'DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of Modern Nation,' in Homi Bhabha (ed.) Nation and Narration. London: Routledge. 291-322.

Bharucha, Rustom (1993). Theatre and the World: Performance and the Polifics of Culture. London: Routledge.

Billington, Michael (1988). Review of Barrie Keeffe's King of England at Theatre Royal, London. Guardian. 3 February. In London Theatre Record 29 January-11 February: 125.

(1990) Review of Kathakali King Lear at Royal Lyceum Theatre, Edinburgh. Guardian. 17 August. In London Theatre Record 13-26 August: 1,083.

(1990) Review of A Midsummer's Night's Dream at the Royal National Theatre. 11 July. In London Theatre Record 1-14 July: 822.

Bogdanov, Michael and Pennington, Michael (1990). The English Stage Company: The Story of 'The Wars of the Roses' 1986-1989. London: Nick Hern Books.

Bond, Edward (1971). Lear, in Plays: Two (1978). London: Methuen. 1-102.

Brantlulger, Patrick (1990). Crusoe's Footprints: Cultural Studies in Britain and America. New York: Routledge.

Brisbane, Katherine (1989). Australia Plays: New Australian Drama. London: Nick Hern Books.

Bristol, Michael (1990). Shakespeare's America, America's Shakespeare. London: Routledge.

(1991)Where Does Ideology Hang Out?,' in Kamps (1991) 31-44.

Bromley, Roger (1988). Lost Narratives: Popular Fictions, Politics and Recent History. London: Routledge.

Brooke, Nicholas (1979). Horrid Laughter in Jacobean Tragedy. London: Macmillan.

Brown, Paul (1985). '"This thing of darkness I acknowledge mine": The Tempest and the Discourse of Colonialism,' in Dollimore and Sinfield (1985) 48-71.

Brustein, Robert (1992). Reimagining American Theatre. Chicago: Ivan Dee.

Brydon, Diana (1984). 'Re-writing The Tempest.' World Literature Written in English 23.1: 75 - 88.

Butler, Judith (1990). Gender Trouble. London: Routledge.

(1993) Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex. London: Routledge.

Callahan, Dympna (1991). 'Buzz Goodbody: Directing for Change,' in Marsden (1991) 163-182.

Carne, Rosalind (1981). Review of Maid's Tragedy at the Warehouse. In London Theatre Record 8-21 October: 556.

(1983) .Review of Lear at the Pit. In London thzeatre Record 7-20 May: 390.

Cartelli, Thomas (1987). 'Prospero in Africa,' in Howard and O'Connor, 99-115.

Carter, Angela (1986). 'Overture and Incidental Music,' in Black Venus. London: Picador.

Cesaire, Aime (1985). A Tmpest Trans. Richard Miller. New York: Ubu Repertory Theater Publications.

Chase, Malcolm and Shaw, Christopher (1989a). 'The Dimensions of Nostalgia,' in Chase and Shaw (1989b) 1-17.

(1989b) The Imagined Past: History and Nostalgia. Manchester: Manchester University Press.

Cheyfitz, Eric (1991). The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan. New York: Oxford University Press.

Chow, Rey (1992). 'Postmodern Automatons,' in Judith Butler and Joan Scott (eds) Feminists Theorize the Political. London: Routledge. 101-120.

Church, Michael (1988). Review of Barrie Keeffe's King of England at Theatre Royal, London. Daily Telegraph. 3 February In London Theatre Record 29 January-ll February 1988: 124.

Cobham, Rhonda (1992). 'Misgendering the Nation: African Nationalist Fictions and Nuruddin Farah's Maps,' in Andrew Parker, Mary Russo, Doris Sommer and Patricia Yaeger (eds) Nationalisms and Sexualities. London: Routledge. 42-59.

Cohen, Walter (1987). 'Political Criticism of Shakespeare,' in Howard and O'Connor (1987) 18-46.

Cohn, Ruby (1976). Modern Shakespearean Offshoots. Princeton: Princeton University Press.

(1991) .Retreats from Realism in Recent English Drama. Cambridge: Cambridge University Press.

Collick, John (1989). Shakespeare, Cinema and Society. Manchester: Manchester University Press.

Collins, Jim (1989). Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism. London: Routledge.

Combs, Richard (1989). Review of Peter Greenaway's The Cook, 77:e Thief, His Wfe and Her Lover. Monthly Film Bulletin. November: 323. In Film Review Annual 1991: 266-268.

Connerton, Paul (1989). How Societies Remember. Cambridge: Cambridge University Press.

Corner, John and Harvey, Sylvia (199la). Enterprise and Heritage: Crsscurrents of National Culture. London: Routledge.

(1991b). Introduction: Great Britain Limited,' in Corner and Harvey (1991a) 1-20.

(199lc).Mediating Tradition and Modernity: the Heritage/enterprise Couplet: in Corner and Harvey (1991a) 45-75.

Coult, Tony and Kershaw, Baz (1990). Engineers of the Imagination: The Welfare Slate Handbook. Revised and expanded edition. London: Methuen. Cousin,

Geraldine (1985).shakespeare from Scratch: the Footsbarn Haslet and King Lear. New Theatre Quarterly 1.1 (February): 105-127.

Coveney, Michael (1988). Review of The Changeling at the Koyal National Theatre, London. Financil Times. 24 June. In London Theatre Record 17-30 June: 860.

(1990). The Citz: 25 Years of the Glasgow Cirizens Thearre. London: Nick Hern Bookst

Cox, Murray (1992). Shakespeare Comes to Broadmoor - the Arrors are Come Hither: the Peformamce of Tragedy in a Secure Prychiatric Hospital. London: Jessica Kingsley.

Crowl, Samuel (1992). Shakespeare Observed: Studier in Performmance on Stage and Sneen. Athens. OH: Ohio University Press.

Curtis, Liz (1989). Ain't Nothing But the Same Old Slory: The Roots of AntiIrish Racsm. London: Information on Ireland.

Cushman, Robert (1983). Review in Observer. In London Theatre Rerord 21 May-3 June: 422.

Davenport-Hines, Richard (1993). Review of Harriet Gilbert (ed.) The Sexual Imagination From Acker to Zola: A Feminisr Companion. In Times Lilerary Supplemenl. 29 October: 32.

Davis, Fred (1979). YearMiMgfor Yesterday: A Sociolo~py ofhrostalgia. New York: The Free Press.

Dawson, Anthony B. (1987).'Women Beware Women and the Economy of Rape.' Studies in English Literature 27: 314-320.

-- (1988).'Tempesr in a Teapot: Critics, Evaluation, Ideology: in Maurice Charney (ed.) 'Bad' Shakespeare: Re-evaluations of the Shakespeare Canon. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press. 61-73. de Certeau, Michel (1984). The Practice of Everyday L~fe. Trans. Steven E Rendell. Berkeley, CA: University of California Press. --(1988). The Writing of History. Trans. Tom Conley. New York: Columbia University Press.

Doane, Janice and Hodges, Devon (1987). Nostal~ia and Sexual o~B~erence: The Resistnnce to Contenzporary FemiMism. London: Methuen. Doane, Mary Ann (1990). 'Technophilia: TechnoloRy, Representation and the Feminine: in Jacobus, Fox Keller and Shuctieworth (1990) 163-176. Dollimore, Jonathan (1984). Radical Tragedy: Rel$ion, Ideology and Power in the Drama of ShakEspeare and his Contemporaries. Chicago: University of Chicago Press.

-- (1985). Bhakespeare, Cultural Materialism and the New Historicism.' Introduction to Dollimore and Sinfield (1985) 2-17.

-- (1991). Sexual Dissinenre: Augttstine to Wilde, I~'reud to Foucault. Oxford: Clarendon.

Dollimore, Jonathan and Sinfield, Alan (1985). Polirical Shakespeare: New Essays in Cltltural i\~iarerialirm. Manchester: Manchester University Press.

Donaldson, Laura E. (1992) Decolonizing Feminisms: Race, Gender & EmpireBuilding. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Donaldson, Peter S (1990). Shaleespearean Films/Shakespearean Directors. London: Unwin Hyman.

Donnelly, Pat (1993). Review of La Tempete at the Festival of the Americas. In Montreal Gazette June 7: F6.

Drakakis, John (1985). Altemative Shakespeares. London: Methuen.

Durgnat, Raymond (1988). Review of Jean-Luc Godard's King Lear. Monthly Film Bulletin. February. In Film Review Annual 1989: 798.

Edelstein, David (1990). Review of Peter Greenaway's The Cook, The Thief, His Wfe and Her Lover. New York Post. 6 April 1990. In Film Review Annual 1991: 271-272.

Edwards, Christopher (1990). Review of King Lear at the Royal National Theatre. Spectator. 11 August. In London Theatre Record 16-29July: 952.

Elsom, John, ed. (1989). Is Shakespeare Still Our Contemporary? London: Routledge.

Erickson, Peter (1991). Rewriting Shakespeare, Rewriting Ourselves. Berkeley, CA: University of California Press.

(1993) Afterword: "Trying Not to Forget"' in Novy (1993) 251-264.

Fanon, Frantz (1967). Black Skins, White Masks. New York: Grove.

Feingold, Michael (1992). 'Leaps of Faith.' Review of Ariane MnouchLine's Les Atrides at Brooklyn Academy of Music. In Village Voice 13 October: 107, 110.

Felperin, Howard (1990). The Uses of Canon: Elizabethan Literature and Contemporary Theory. Oxford: Clarendon.

Feral, Josette (1990). La culture contre l'art: essai d'economique politique du thebtre. Sillery: Presses de l'Universite du Quebec.

Ferguson, Margaret W., QuiHigan, Maureen and Vickers, Nancy J. (1986). Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Dfference in Early Modern Europe. Chicago: University of Chicago Pres.

Fernandez Retamar, Roberto (1989). Caliban and Other Essays. Trans. Edv.,ard Baker. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Folena, Lucia (1989). 'Figures of Violence: Philogists, Witches and Stalinistas,' in Armstrong and Tennenhouse (1989) 219-238.

Foucault, Michel (1972). The Archaeology of Knowledge & The Discourse of Language. Trans. A.M. Sheridan Smith. New York: Pantheon.

(1997) Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews, ed. Donald E Bouchard. Ithaca: Cornell University Press.

(1978) The History of Sexuality, Vol. 1. Trans. Robert Hurley. New York: Pantheon.

(1979) Discipline and Punish: The Birth of the Prison. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage.

Francke, Lizzie (1992). Review of Gus Van Sant's My Own Private ldaho. In Sight & Sound 12 January): 55.

Fraser, Brad (l993). The Ugly Man: A Play. Edmonton: NeWest Publishers.

Frost, Christine Mangala (1992). '30 Rupees tor Shakespeare: a Consideration of Imperial Theatre in India.' Modern Dramn 35 (May): 90 100.

Frow, John (1991). 'Tourism and the Semiotics of Nostalgia.' October 57 (Summer): 123 - 151.

Fuchs, Elinor and Leverett, James (1989). "'Cymbeliile and its CriticS' American Theatre 9 (I)ecember): 24-31.

Garber, Marjorie (1993). 'Character Assassination: Shakespeare, Anita Hill, and lFK,' in Garber, Marjorie, Matlock, Jann and Walkowitz, Rebecca L. (eds) Media ~Spectacles. London: Routledge, 23-39.

Gargi, Balwant (1991). 'Staging King Lear as the Indian Maharaja.' TDR: The Drama Review 35.3 (Fall): 93 - 100.

George, David (1989-90). 'Casebook: The Tempest in Bali - a director's log' Australasian Drarma Studies 15-16: 21-46.

Goldberg, Jonathan (1991). 'Sodomy and Society: The Case of Christopher Marlowe,' in Kastan and Stallybrass (1991) 75-82.

Goodman, Lizbeth (1993). 'Women's Alternative Shakespeares and Women's Alternatives to Shakespeare in Contemporary British Theater,' in Novy (1993) 206-226.

Gordon, Giles (1985). Review of Footsbarn's King Lear at the Shaw Theatre. Punch 23 January. In London Theatre Record 1-15 January: 27.

Gordon, Harvey (1992). 'The Setting- Broadmoor Hospital, in Cox (1992) 107-114.

Gow, Michael (1989). Away in Brisbane [first performed in 1986]. Brisbane: 279-337.

Green, Amy S. (1994). The Revisionist Stage: American Directors Reinvent the Classics. Cambridge: Cambridge University Press.

Greenaway, Peter (1991). Prospero's Books. London: Chatto &~ Windus.

Greenblatt, Stephen J. (1990). Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture. London: Routledge.

Greenwald, Michael L. (1992). Review of The Tempest (Shakespeare Festival of DaHas, 9-21 July 1991). TheatreJournal 44.1 (March): 113-116.

Griffin, Gabriele and Aston, Elaine (1991). Herstory: Volume 1, Plays by Womenfor Women. Sheffield: Sheffield Academic Press.

Griswold, Wendy (1986). Renaissance Revivals: City Comedy and Revenge Tragedy in the London Theatre 157~1980. Chicago: University of Chicago Press.

Gunew, Sneja (1991). 'Feminism/Theory/Postcolonialism: Agency Without Identity.' Paper given at Canada/Australia Women's Writing Conference, Calgary, Canada, February.

Hander, Richard and Linnekin, Jocelyn (1984). 'Tradition, Genuine or Spurious.'Journal of American Folklore (97): 273-290.

Harron, Mary (1985). Review of King Lear at the Almeida Theatre, London. Observer. 24 November. In London Theatre Record 20 November3 December: I,169.

Hawkes, Terence (1992). Meaning by Shakespeare. London: Routledge.

Heinemann, Margot (1985). 'How Brecht read Shakespeare,' in DoHimore and Sinfield (1985) 202-230.

Henning, Standish (1965). Introduction to Thomas Midd eton's A Mad World, My Masters. Lincoln, NB: University of Nebraska Press.

Hewison, Robert (1987). The Heritage Industry: Britain in a Climate o;Decline. London: Methuen.

(1991) Commerce and Culture,' in Corner and Harvey (1991a) 162-177.

Hiley, Jim (l988). Review of The Tempest at the Old Vic, London. The Listener. 20 October. In London Theatre Record 7-20 October: 1,426.

(1990) Review of King Lear at the Royal National Theatre, London. The Listener. 9 July. In London Theatre Record 16 29 July: 951.

Hill, Eric (1988). 'Where's Kent?' in Holmberg (1988) 18-19.

Holderness, Graham (1988a). 'Bardolatry: or, The Cultural Materialist's Guide to Stratford-upon-Avon,' in Holderness (1988b) 2-15.

- ed. (1988b). The Shakespeare Myth. Manchester: Manchester University Press.

(1992a). 'Shakespeare and Heritage.' Textual Practice 6.2 (Summer): 247-263.

(1992) Shakespeare Recycled: The Making of Historical Drama. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

Holloway, Jonathan (no date). Unpublished malluscript on the history of Red Shift Theatre Company.

Holmberg, Arthur (1988). 'The Liberation of Lear.' American Theatre July/August: 12-19.

(1990) Lear" Girds for a Remarkable Episode.' New York Times 20 May: 7 and 36.

Howard, Jean E. and O'Connor, Marion (1987). Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology. London: Routledge.

Hoyau, Philippe (1988). 'Heritage and "the conserver society": the French Case,' trans. Chris Turner, in Robert Lumley (ed.) The Museum TimeMachine. London: Routledge.

Hoyle, Martin (1989). Review of King Lear at the Almeida Theatre, London. Financial Times. 18 September. In London Theatre Record 10 23 September: 1,249.

(1990) Review of King Lear at the Royal National Theatre, London. Financial Times. 28 July. In London Theatre Record 16-29 July: 955.

Hulme, Peter (1986). Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean 1492-1797. London: Routledge.

(1981)Hurricanes in the Caribbees: The Constitution ofthe Discourse of English Colonialism,' in Francis Barker, Jay Bernstein, John Coombes, Peter Hulme, Jennifer Stone and Jon Stratton (eds) 1642: Literature and Power in the Seventeenth Century. Colchester: University of Essex, 1981: 55-83.

Hurren, Kenneth (1992). Review of A Midsummer's Night's Dream at Royal National Theatre, London. Mail on Sunday. 12 July. In London Theatre Record 1-14 July: 822.

Hutchings, William (1988). '"Creative Vandalism" Or, A Tragedy Transformed: Howard Barker's "Collaboration" with Thomas Middleton on the 1986 Version of Women Beware Women,' in Karelisa Hartigan (ed.) Text and Presentation: The University of Florida Department of Classics Comparative Drama Conference Papers, Volume VIII. Lanham, MD: University Press of America.

Itzin, Catherine (198()). Stages in the Revolution: I'olitical Theatre in Britain since 1968. London: Eyre Methuen.

Jacobus, Mary, Fox KeHer, Evelyn and Shuttleworth, Sally (1990). Body/Politics: Women and the Discourses of Science. London: Routledge.

Jameson, Fredric (1989a). Foreword in Fernandez Retamar (1989).

(1989b). 'Nostalgia for the Present.' South Atlantic Quarterly 88.2 (Spring): 517-537.

Jarman, Derek (1984). Dancing Ledge. London: Quartet.

(1991) Queer Edu~ard 11. London: British Film Institute.

Jeffrevs, Stephen (1990). The Clink. London: Nick Hern Books.

Jones, Eldred D. (1986). 'Shakespeare in Africa.' Fourah Bay Studies In Language and Literature: Journal of the English Department 3: 3 - 6.

Kamps, Ivo, ed. (1991). Shakespeare LeJt and Right. New York: Routledge.

Kastan, David Scott and Stallybrass, Peter, eds (1991). Staging The Renaissance: Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama. London: Routledge.

Kavanagh, James H. (1985). 'Shakespeare in Ideology,' in Drakakis (1985) 144 165.

Kaye, Harvey J. (1991). The Powers of the Past: Reftections on the Crisis and Promise of History. New York: Harvester Wheatsheaf.

Keeffe, Barrie (1977). A Mad World, My Masters. London: Eyre Methuen.

Kennedy, Dennis (1993a). Foreign Shakespeares. Cambridge: Cambridge University Press.

(1993) Looking at Shakespeare: A Visual History of Tu~entieth-Century Peformance. ·Cambridge: Cambridge University Press.

Kerrigan, John (1994). 'A Complete History of Comic Noses,' in Michael Cordner, Peter Holland and John Kerrigan (eds) English Comedy. Cambridge: Cambridge University Press.

Kershaw, Baz (1991). 'King Real's King Lear: Radical Shakespeare for the Nuclear Age.' Critical Survey 3.3: 249-259.

(1992) The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention. London: Routledge.

King, TJ. (1992). Casting Shakespeare's Plays: London Anors and their Roles, 159()l642. New York and Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Knowles, Richard Paul (1993-94). 'Reading Material: Transfers, Remounts and the Production of Meaning in Contemporary Toronto Drama and Theatre.' Essays on Canadian Writing 51-2 (Winter-Spring): 258-295.

(1994) Shakespeare, 1993, and the Discourses of the Stratford Festival, Ontario.' Shakespeare Quarterly 45.2 (Summer): 211-225.

Kott, Jan (1966) Shakespeare Our Contemporary. Trans. Boleslaw Taborski. New York: Norton.

Krauss, Rosalind (1991). '"Nostalgie de la Boue"' October 56 (Spring): 111-120.

Kruger, Barbara and Mariani, Phil, eds (1989). Remaking History. Seattle: Bay Press.

Kruger, Loren (1992). The National Stage: Fheatre and Cultural Legitimation in England, France and America. Chicago: University of Chicago Press.

(1993) Review of Baz Kershaw'.s The Politics of Performance in Theatre Joumal 45.4 (December): 129.

Lee Horn, Barbara (1992). Joseph Papp: A Bio-Bibliography. New York: Greenwood Press.

Leggatt, Alexander (1991). Shakespeare in Performance: King Lear. Manchester: Manchester University Press.

Levine, Lawrence W. (1988). Highbrow/Lowhrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America. Cambridge,, MA: Harvard University Press.

Linklater, Kristin (1992). Freeing Shakespeare's Voice: The Actor's Guide to Talking the Text. New York: Theatre Communications Group.

Loomba, Ania (1989). Race, Gender, Renaissance Drama. Manchester: Manchester University Press.

(1993) Hamlet in Mizoram,' in Novy (1993) 226-250.

Loughrey, Bryan and Holderness, Graham (1991). 'Shakespearean Features,' in Marsden (1991) 183-202.

Lowe, Stephen, ed. (1985). Peace Plays. London: Methuen.

Lowenthal, David (1985). The Past is a Foreign Country. Cambridge: Cambridge University Press.

(1989) Nostalgia Tells It Like It Wasn't,' in Chase and Shaw (1989b) 18-32.

McCabe, Colin (1991). 'Throne of Blood.' Sight & Sound 1.6 January): 12-14.

MacVonald, Ann-Marie (1990). Goodnight Desdemona, Good MorningJuliet. Toronto: Coach House Press.

McDonald, Marianne (1992). Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage. New York: Columbia University Press.

McKinney, Devin (1991). Review of David Lynch's Wild at Heart. Film Quarterly (Winter 1991: 41). In Film Re"ieu' Annual 1991: 1,583.

McLuskie, Kathleen (1989). Renaissance Dramatists. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International.

McLuskie, Kathleen and Uglow, Jennifer, eds (1989). The Duchess of Malf~ by John Webster. Bristol, UK: Bristol Classical Press.

Malouf, David (1988). Blood Relations. Sydney: Currency Press.

Mannoni, Octave (1964). Prospero & Caliban: The Psychology of Colonization. New York: Frederick A. Praeger.

Marowitz, Charles (1991). Recycling Shakespeare. London: Macmillan.

Marsden, Jean 1. (1991). The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance Reconstructions of the Work and the Myth. New York: St. Martin's.

Merquior, J.G. (1986). From Prague to Paris: A Critique of Structuralist and Post-Structuralist Thought. London: Verso.

Miller, Jonathan (1986). Subsequent Performances. London: Faber and Faber.

Moisan, Thomas (1991). '"Knock me here sound y": Comic Misprision and Class Consciousness in Shakespeare.' Shakespeare Quarterly 42.3 (FaH): 276-290.

Montrose, Louis A. (1989). 'Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture,' in H. Aram Veeser (ed.) The New Historicism. London: Routledge, 15-36.

Narasimbaiah, C.D. (1964). Shakespeare Came to India. Bombay: Popular Prakashan.

Nathan, David (1988). Review of Barrie Keeffe's King of England at Theatre Royal, Londoll. Jeuvĩsh Chronicle. 5 February. In London Theatre Record 29 Jam~ary-ll February: 122.

Neel,y, Carol Thomas (1991). '"Documents in Madness": Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture.' ShaEcspeare Quarterly 42.3 (Fall): 315-338.

Nightingale, Benedict (1983). Review of Lear at the Pit, London. New Statesman. In London Theatre Record. 7-20 May: 39].

(1990) Review of The Old Law at the Lyric Theatre, London. The Times. 6 October. In London 7heatre Record 24 September-7 October: 1,334.

Nixon, Rob (1987). 'Caribbean and African Appropriations of Tlie Tetnpest.' Cntical Inquiry 13.3: 557-578.

Nouryeh, Andrea J. (1991). 'JoAnne Akalaitis: Post Modern Director or Socio-Sexual Critic.' In Theatre Topics].2 (September): 177-191.

Novy, Marianne (1990). Women's Re-Visions of Shakespeare. Urbana: University of IHinois Press.

(1993) Cross-Cultural Peformances: Differences in Women's Re-Visions of Shakespeare. Urbana: University of Illinois Press.

O'Pray, Mike (1991). 'Edward 11: Damning Desire.' Sight & Sound 1.6 January): 8-11.

Orgel, Stephen (1986). 'Prospero's Wife,' in Margaret W. Ferguson, Maureen QuiHigan and Nancy J. Vickers: 33-49.

Orkin, Martin (1991). Dratna and the South African State. Manchester: Manchester University Press.

Osment, Philip (1988). This Island's Mine, in Gay Sweatshop: Four Plays and a Company London: Methuen. 81-120.

Pavis, Patrice (1992). Theatre at the Crossroads of Culture. London: Routledge.

(1993) Wilson, Brook, Zadek: an Intercultural Encounter?,' in Kennedy (1993a): 270-289.

Percival, John (1990). Review of Kathakali King Lear at the Royal Lyccum Theatre, Edinburgh. The Times. 17 August. In London 'l1~eatre Record 13-26 August: 1,084.

Peters, Helen (1993). 'Lewis Baumander Directs The Tempest (1987, 1989): Towards Canadian Postmodernism.' Canadian Theatre Review Fall (76): 13-17.

Porter Benson, Susan, Brier, Stephen and Rosenzweig, Roy, eds (1986). Presenting the Past: Essays on History and the Public. Philadelphia: Temple University Press.

Potter, Gerry (1993). Afterword in Fraser (1993) 151-55.

Purchas, Samuel (1965). Hakluytus Posthumus or Purchas His Pilgrimes, Vol.

: XIX. New York: AMS Press Inc.

Quart, Leonard (1990). Review of Peter Greenaway's The Cook, The Thief; His Wfe ~ Her Lover. Cineaste 18.1: 45. In Film Review Annual 1991: 255-257.

Ratcliffe, Michael (1985). Review of Footsbarn's King Lear at the Shaw Theatre, London. Observer. 13 January. In London Theatre Record 1-15 January: 26.

Reade, Simon (1991). Cheek byJowl: Ten Years of Celebration. Bath, UK: Absolute Classics.

Roach, Joseph R. and Reinelt, laneHe G. (1992). Critical 'Iheory and Performance. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Robins, Kevin (1991). 'Tradition and Translation: National Culture in its Global Context,' in Corner and Harvey (1991a): 21-44.

Rose, Mary Beth (1991). 'Where Are the Mothers in Shakespeare? Options

for Gender Representation in the English Renaissance' Shakespeare Quarterly 42.3 (Fall): 291-310.

Rosler, Martha (1983). 'Notes on Quotes.' Open Letter 5:5-6 (Summer): 194 205.

Rubens, Robert (1981). 'The Backward Glance: A Contemporary Taste for Nostalgia.' Contemporary Review 238 (September): 149-150.

Russo, Mary (1986). 'Female Grotesques: Carnival and Theory,' in Teresa de Lauretis (ed.) Feminist Studies/Critical Studies. London: Macmillan.

Rutherford, Malcolm (1991). Review of 7he Changeling at the Finborough Arms, London. Financial Times. 19 January. In London Theatre Record. 15-28 January: 66.

Said, Edward (1993). Culture and Imperialism. New York: Alfred A. Knopf.

Satuloff, Bob (1992). 'I Just Called to Say I Hate You.' Review of Derek Jarman's Edward 11. In Christopher Street 14/15 (174): 3-5.

Schudson, Michael (1992). Watergate in American Memory: How We Remember, Forget, and Reconstruct the Past. New York: Basic Books.

Scott, Michael (1989). Shakespeare and the Modern Dramatist. New York: St. Martin's.

Sedgwick, Eve Kosofsky (1993). 7endencies. Raleigh, NC: Duke U~iiversity Press.

Shakespeare, William (1979). King Lear, ed. Kenneth Muir. Arden Edition. London: Methuen.

(1985) The Tempest, ed. Frank Kermode. Arden Edition. London: Methuen.

Shank, Theodore, ed. (1994). Contemporary British Iheatre. London: Macmillan.

Shepherd, Simon (1988). 'Shakespeare's Private Drawer: Shakespeare and Homosexuality,' in Holderness (1988b) 96-110.

Shorter, Eric (1983). Review of Lear at the Pit, London. Daily 7elegraph. In London Theatre Record. 7-20 May: 390.

Sinfield, Alan (1985a). 'Give an Account of Shakespeare and Education, Showing Why you Think they are Effective and What you have Appreciated about them. Support your Comments with Precise References,' in Dollimore and Sinheld (1985) 124 157.

(1985b) 'Introduction: Reproductions, Interventions,' in Dollimore and Sinfield (1985) 130 133.

(1985c) 'Royal Shakespeare: Theatre and the Making of Ideology,' in Dollimore and Sinfield (19X5) 158-18].

(1989) Literature, Politics and Culture in Postwar Britain Berkeley: University of California Press.

Singh, Jyostna (1989). 'Different Shakespeares: the Bard in Colonial/ Postcolonial India.' 7heatreJournal 41.4 (December): 445-458.

Slemon, Stephen (199()). 'Modernistn's Last Post,' in lan Adam and Helen Tifffin (eds) Past the Last Post. (.algary: Universitv of Calgary Press. 1-12.

Smith, Iris (1993). 'Mabou Mines's Lear: A Narrative of Collective Authorship.' TheatreJoumal (45.3): 279-302.

Spencer, C2harles (1983). Review of Lear at the Pit. London Standard. In London Tl~eatre Review 7-2() May: 391. l91

(1990) Review in Daily Telegraph. 17 August. In London Theatre Record 17. 13-26 August: 1,084.

Spargo, Tamsin and Botting, Fred (1993). 'Re-iterating desire.' Textual Practice 7.3 (Winter): 379-383.

Sprung, Guy (1993). 'Born-again Berlin Reaches a New Stage.' Globe and Mail January 12: C1, C3.

Stallybrass, Peter (1986). 'Patriarchal Territories: The Body Enclosed,' in Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan and Nancy J. Vickers (1986) 123-144.

(1991) Reading the Body and the Jacobean Theater of Consumption: The Revenger's Tragedy (1606),' in Kastan and Stallybrass (1991) 210-220.

Stallybrass, Peter and White, Allon (1986). 7he Poetics and Politics of Transgression. London: Routledge.

Sterritt, David (1988). Review of Jean-Luc Godard's Kir~ Lear. Christian Science Monitor. 22 January In Film Review Annual 1989: 795.

Stevenson, Randall (1990). Review of Kathakali King Lear at Royal Lyceum Theatre, Edinburgh. Independent. 18 August. In London 7heatre Record 13-26 August: 1,083.

Stewart, Susan (1984). On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection. Baltimore: Johns Hopkins Universiry Press.

Taylor, Gary (1989). Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present. New York and Oxford: Oxford University Press.

Taylor, Paul (1988). Review of Barrie Keeffe's King of England at Theatre Royal, London. Independent. 4 February In London Theatre Record 29 January-11 February: 123.

(1992) Review of A Midsummer's Night's Dream at Royal National Theatre, London. h~dependent. 11 July. In London Theatre Record 1-14 July: 823.

Tennenhouse, Leonard (1989). 'Violence Done to Women on the Renaissance Stage,' in Armstrong and Tennenhouse (1989) 77-92.

Thomas, Kevin (1988). Review of Jean-Luc Godard's King Lear. Los Angeles Times. 19 February. In Film Review Annual 1989: 797.

(1990) Review of Peter Greenaway's The Cook, The Thief, His Wfe and Her Lover. Los Angeles Times. 13 April. In Film Review Annual 1991: 265-266.

Thompson, Ann (1991). '"Miranda, Where's Your Sister?": Reading Shakespeare's The Tempest,' in Susan SeHers (ed.) Feminist

Criticism: Theory and Practice. Toronto: University of Toronto Press, 45-55.

Tiffm, Helen (1988). 'Post-Colonialism, Post-Modernism and the Rehabilitation of Post-Colonial History.' Journal of Commonwealth Literature 23.1: 169-181.

Treves, Simon (1992). 'Old Bill in the High Street., Observer 3fagazine 28 June.

Trinh, T. Minh-Ha (1989). Woman ~ative Other. London: Indiana Universiry Press.

Trotter, Oavid (1986). 'An End to Pageantry' Review of Howard Barker and Thomas Middleton's Women Beware Women. Times Literary Supplement. 21 February: 194c.

Vanden Heuvel, Michael (1991). Performing Drama/Dramatizing Peformance: Alternative Theatre and the Dramatic Text. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Van Wert, William F (199()-91). Review of Peter Greenaway's The Cook, The Ti~iel; His Wfe and Her Lover. Filn? Quarterly. Winter: 42. In Film Review Annual 1991: 257-265.

Vaughan, Alden T. and Vaughan, Virginia Mason (1991). Sl?akespeare's Caliban: A Cultural History. Cambridge: Cambridge University Press.

Vis\vanathan, Gauri (1989). Masks of G,nquest: Literary Study and British Rule in h~dia. New York: Columbia University Press.

Walvin, James (1987). Victorian Values. Athens, GA: University of Georgia Press.

Wayne, Don E. (1987). 'Power, Politics, and the Shakespearean Text: Recent Criticism in England and the United States,' in Howard and O'Connor (1987) 47 67.

Wetzsteon, Ross (1990). 'Queen Lear: Ruth Maleczech Gender Bends Shakespeare.' Village Voice 30 January: 39-42.

Whigham, Frank (1991). 'Incest and Ideology: The Duchess of Malfi (1614),' in Kastan and Stallybrass (1991) 263-274.

Wiles, David (1992). Review of Marianne McDonald's Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage. New Theatre Quarterly 8.3 (November): 394.

Williamsotl, Judith (1988). Review of Jean-Luc Godard's King Lear. 5 February In New Statesman 1989: 800.

WiHis, Susan (1991). The B.B.C. Shakespeare Plays: Making the Televised Canon. Chapel HiH, NC: University of North Carolina Press.

Wilson, Elizabeth (1988). Hallucinations: Life in the Post-Modern City. London: Radius.

Woddis, Carole (1983). Review of Lear at the Pit, London. City Limits. In London rheatre Record 7-20 May: 390.

Wolf, Matt (1992). Review of A Midsummer's Night's Dream at Roval National Theatre, London. Globe and Mail. August 12: A10.

Wolff, Janet (1990). Feminine Sentences: Essays on Women & Culture. Cambridge: Polity.

Women's Theatre Group and Feinstein, Elaine (1991). Lear's Daughters, in Griffin and Aston (1991) 19-70.

Woodbridge, Linda (1992). 'Palisading the Body Politic,' in Linda Woodbridge and Edward Berry (eds) True Rites and Maimed Rites: Ritual and Anti-Ritual in Shakespeare and His Age. Champaign, IL: University of Illinois Press.

Wright, Nicholas (1983). The Custom of the cordutry London: Methuen.

Wright, Patrick (1985). On Living in an Old Country. London: Verso.

Zabus, Chantal (1985). 'A Calibanic Tempest in Anglophone and Francophone New World Writing.' Canadian Literature 104: 35-5().

Zarilli, PhiHip B. (1992). 'For Whom Is the King a King; Issues of Intercultural Production, Perception, and Reception in a Kathakali King Lear,' in Roach and Reinelt (1992) 16-40.

المحتويات

